الاستبداد المفرح

(حوارات مع حاتم علي)

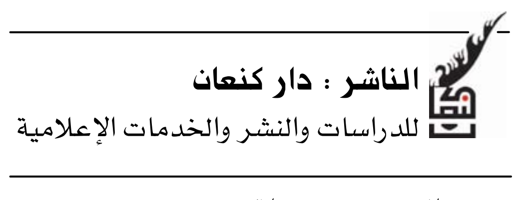
الاستبداد المفرح

(حوارات مع حاتم علي)

فجر يعقوب

عدد الصفحات: (**140**)

القياس: (**14.5 ❖ 22**)



دمشق - ص.ب **443** تلفاكس: **2134433** (**11 - 963** +)

E-mail: said.b@scs-net.org

الطبعة الأولى: 2015 / عدد النسخ **1000**

إخراج: **لبنى حمد**

الإشراف العام: **سعيد البرغوثي**

فجر يعقوب

الاستبداد المفرح

(حوارات مع حاتم علي)

مُقدّمة

بشار إبراهيم

من تراه لا يعرف حاتم علي؟ من تراه لم يسمع باسمه، فلم يقرأ له، أو لم يشاهد أحد أعماله، التي حققت منعطفاً في الدراما العربية؟ هل ثمة مشاهد لم يتعلّق بـ«التغريبة الفلسطينية»، واحتار بين كونها تمثيلاً أم حقيقة صورة الفجيعة الفلسطينية؟ من تراه لم يذهب مع «صقر قريش»، ومغامراته في الثلاثية الأندلسية، من دمشق الباهية إلى غرناطة الزاهية، أو لم يتوقف عند الفارق الذي صنعه «الملك فاروق»، في عقر الدار المصرية، العريقة بأعلامها ودراماها؟

وكيف يمكن أن يمرّ حضور الصحابي الكبير، الخليفة الثاني، عمر بن الخطاب، وتجسيده عياناً، صوتاً وصورة، في «الفاروق»، من دون القول إنها نادرة الدراما العربية، والسبق الأكثر جدلاً؟

حاتم علي، ذاك الفتى السوري الذي كان عليه أن «ينزح» مع أهله من «الجولان»، إلى حافة «مخيم اليرموك»، لينضمّ النازح السوري إلى اللاجئ الفلسطيني، في مأساة أبعد من أن تُطاق، حوّلها بفرادة إلى نقطة انطلاق في آفاق الإبداع، متجاوزاً ضنك الحياة، وضيق المكان، وثقل الواقع، ليبدو المبدع حاتم علي، في لحظة، كأنما هو يجرّ كلاً من الأدب والمسرح والتلفزيون والسينما، من أذنيه، إلى مساحات لا نغالي بالقول إن لم يسبقه إليها أحد.

من تراه يُغالي إذا قال إن حاتم علي، هو المبدع الذي أطلق الدراما التلفزيونية العربية من قمقمها، وتمكن من فردها على مساحات تتوهّج مع التاريخ، كما في «الزير سالم»، وتتألق مع الحاضر المعاصر، كما في «الفصول الأربعة»، فـ «يخشوشن» هناك، و«يرقّ» هنا، ما بين قرع طبول وصليل أسياف، تارة، ورقة «كمنجة»، وسلاسة «بيانو»، كأنما يملك بين يديه «هارمونية» باذخة، تعرف تماماً طريقها السردي الإبداعي، وخيارها اللوني البصري، وأسبقيتها التي لا تُضاهى.

في هذا الكتاب، سلسلة حوارات أجراها الناقد فجر يعقوب، الشاعر والروائي والمخرج السينمائي، وابن «مخيم اليرموك»، مع حاتم علي، القاص والكاتب والممثل والمخرج التلفزيوني والسينمائي، تجتمع قبيلة من الإبداع، لتقول الكثير مما لم يُقل بعد.

ليس الكتاب مجرد حوار، بل نبش في الذات والآخر، اشتغال على الذاكرة، ومسامرة في قواسمها العميقة، ما بين مبدع ومبدع، جمعهما حيّز زماني، وهما قد وُلدا في وقت متقارب، وجمعهما حيّز مكاني، وقد عاشا في ظلال المخيم ذاته، وستطوّح بهما المقادير، أخيراً، إلى مناف زمانية ومكانية ونفسية أخرى، ستبدو بعيدة كثيراً من الصور الأولى.

في «الاستبداد المفرح»، يعترف فجر يعقوب بأن حواراته مع حاتم علي التي امتدت على مدى أربع سنوات، كان هاجسه فيها «الغوص عميقاً في عوالم حاتم علي التلفزيونية». وسيكون فرصة لاعترافات منتظَرة من المخرج الذي طوّر مسارات الدراما التلفزيونية العربية.

مقدمة المؤلف

يضم هذا الكتاب مجموعة من الحوارات المطولة مع المخرج السوري حاتم علي. تمتد هذه الحوارات على مدى أربع سنوات تقريباً جرى خلالها أحداث كثيرة، بعضها ضرب عميقاً في المجتمع السوري على وجه الخصوص، وينبئ بتحولات جذرية على مختلف الأصعدة. وبعضها الآخر قد يمهد لظهور مقترحات فنية وجمالية لن تكون عصية على الإنسان السوري، بتجلياته، وانتماءاته، وهواجسه، وقدرته على التكيف مع متطلبات المرحلة الجديدة.

فكرة الكتاب، أهداني إياها الصديق الفنان جمال سليمان في مقهى الروضة الدمشقي، وهو أمر لم يعرف به الصديق حاتم حتى لحظة كتابة هذه السطور كمقدمة له. وهي عادة ما تكتب في الثواني الأخيرة، قبيل إرساله للناشر أو في مثل حالة هذه الحوارات التي جرى تحميلها عبر البريد الالكتروني، وإرسالها إليه في مقر إقامته المؤقتة في القاهرة.

ليس (الاستبداد المفرح) تضاداً مفضوحاً في القول كما رأى الصديق الإعلامي والشاعر جوزيف عيساوي في تعليقه على اختيار العنوان. لأن السياسة أولاً لا تتدخل في مضمون الكتاب بشكل مباشر، فلم يكن هاجسه سوى الغوص عميقاً في عوالم حاتم علي التلفزيونية،

مع قراءة في الأثر السينمائي المفرح، واقتفائه، حين يتخذ شكلاً مختلفاً من الاستبداد. الاستبداد الذي يتغلغل في حياتنا وقد يكون مطلوباً أكثر من أي وقت مضى. حتى المسلسل التلفزيوني قد يصبح مرآة حيوية لا غنى عنها، حين يعيد تنظيم دقات قلوبنا على مدار اليوم، ومدار الأمسيات، التي تعلق أعمارنا على أهداب صورة جديدة لا يمكن النأي بها أو عنها.

الاستسلام للصورة. الاستسلام للرؤى في الصالة، وفي البيت هو عنوان هذا الأثر الذي يخشى على نفسه من التوضيح. في السينما قد تفعل المواربة فعلها في يقين المتفرج الشجاع. في التلفزيون قد لا يتطلب الأمر كذلك. ولكن مع مشروع حاتم علي، بما يحمله من انعطافات بالغة الأهمية، يصبح للمواربة شأنها أيضاً، ويصبح للكتابة عنها، والحوار من حولها، تأثيرات على هذا الصعيد لا يمكن نكرانها.

الاستبداد المفرح، هو حوارات مع حاتم علي حول سلوكيات شهرزاد مطلع القرن الاتصالي الجديد. لا يمكن التنبؤ بما ستؤول إليه أحوال شهريار، حتى وإن بدا من حولنا، أن طقس المشاهدة فيه جماعي، فسيظل يذكِّر به، كمتسلط ومتجبِّر يرعى أحوال الجمهور بالسيف. الكتابة عنه قد تغني عن قراءة أحوال مجتمع. الكتابة عنه مرآة لما سيؤول إليه عالمنا مع انفجار الوفرة الفضائية الدرامية الكبرى. وليس الاستبداد المفرح إلا تلويناً في المرآة، بقصد إزالة الغبش عن حكايات هذا القرن المفعم بالتقلبات والقروح والمفاجآت الدامية.

لن يكون صعباً الاستغراق في توضيح الفكرة، فالمحتوى الاتصالي الذي يميز هذه الحكاية خطر بمعنى ما. التلفزيون عموماً كما يصوره علماء الاجتماع في الغرب الصناعي هو آلة إنتاج العزلة وترسيم ذائقة المشاهد. وهذا المحتوى لا يعرف لغة بعينها، ويغير في تلك الذائقة عبر

انعكاسات تلعب دورها في تلقي وقبول تلك اللغة التي لا تعرفها سوى السينما. ليس هذا بحث في نوع التشاؤم الذي قد نجربه عندنا عبر هذا الجهاز. من المبكر الحديث عن إنتاج العزلة في عالمنا العربي. نحن أبناء الحكاية. لا تتقلب الأيام في التقويم من غيرها. ومن الصعب التسليم بـ«الترسيم». فأصحاب الحضارات الشفوية، ونحن منهم، لا يضيرنا استبداد شهريار. ما يهمنا هو القطع في الحكاية نفسها. وأما ما ستؤول إليه أحوال شهرزاد، وأحوال الجمهور، فهذا شأن آخر. قد يعين على ذلك تقليب صفحات الكتاب نفسه.

أثر الاستبداد المفرح

تتوسع الحدقة. تكبر. هذا ما يفعله حاتم علي حين يستجيب للكاميرا. لا يتوقف عند إضاءة أو تهديد مبطن يصدر عن مصدر في الطبيعة التي يشكل منها عوالمه. الفن يصبح نشاطاً روحياً، وليس حرباً تقنية. هنا تكمن انعطافة تليها انعطافة، وتكبر هواجس اللغة التي يشتغل عليها. لم يولد من إلا من خاصتين اثنتين: التاريخ والزمن الحاضر. كان يستجيب لهما بانسجام، ويدرك أن العدسة هنا هي التي تؤسس لذلك الحد الفاصل بين طبيعة التكسير الذي ينشأ من واقعين متضادين، أو من حالتين على تماس مخفي ومستور ومعلق على ناصية التأريخ والسرد.

ليست تجربة حاتم علي مفردة في كثير من أعمال درامية عرفتها الدراما السورية في العقدين الأخيرين. لم يكن الأمر بمجمله إلا جهداً جماعياً حمل الجميع إلى الشرفة. المخرج والنجم والممثل والمصور والمونيتير ومهندس الديكور. كل ذلك بدا واضحاً في مرحلة التأسيس العميق، وفي المرحلة التي تلت وانتسبت فيها هذه الدراما إلى وضوح وانتشاء لم يكونا ممكنين لولا هذا الجهد الجماعي المستفيض. هذا كله صحيح. لن يكون بوسع من يؤرخ هنا أن يستفيض بالشرح عن ضرورات فرضتها طبيعة هذه الدراما حتى وصلت إلى ما وصلت إليه. ولكن

حاتم علي انعطافة بين الدروب الموصلة إلى هناك. ليس في الأمر مكابرة لفظية، أو تجديف نقدي.

أين يمكن تلمس فرضية الاستبداد المفرح في تجربة حاتم علي؟

لا يؤدي توضيح الفرضية بالضرورة إلى تفكيكها وعزلها عن سياق فهم خاص لهذه التجربة، ولا هي مناورة على أبواب السرد التلفزيوني الذي لا يكون كلاً متكاملاً، فيما لو قررنا إجراء مقارنة مع السرد السينمائي. تنفتح الفكرة على مضامين محوطة بنوع الأثر الذي يتركه حاتم علي بين بعض الانعطافات التلفزيونية التي تشكلت منها هذه التجربة وتركت أثراً، بالتالي، على نمط ونوع التطور الذي ارتضته هذه الدراما لنفسها قد يسهم جذرياً بإعفائها من محاولة التوضيح أولاً، وقد يغني ذلك الأثر الذي نلمسه هنا في نوع الممثل، ونوع النص الذي تستند إليه هذه التجربة التي تضاء، ويلوح فيها للمشاهد الملتصق بها من باب تعليل النفس بصورة مفرحة تقوم على سرد مختلف لا يكون فيه للأثر الذي تخلفه شهرزاد في بنية النص، فيما لو استنفرنا فكرة الناقد الفرنسي أندريه بازين عنها . الاستبداد المفرح يكمن في الرواية، والتخفف من الفكرة بحد ذاتها لا يعني الإعفاء من شرط الكتابة، أو تأهيل الكتابة نفسها لشرط أعلى في التفسير، قد يبدو معها ذلك الأثر متفلتاً أو معفياً من أهمية التوضيح، لأن الانعطافة هنا تصبح صيرورة في العملية الإخراجية. صيرورة كاملة من دون تفكيك، وهذا ما كان يحرص حاتم علي عليه في بناء النص وكسوه درامياً بما يجب أن تقوله شهرزاد، فهو كان يدرك من باب أهمية تعويد الحدقة ذاتها على الاتساع واقتراض ما يلزم من مكونات وأدوات السرد لبلوغ الزاوية المثلى في العملية حين لم ينغمس صاحبها في تفكيك أولياتها، ومناداة ما هو

مخفي ومحجوب فيها، كأن أثر شهرزاد المفرح لا يخفى هنا على المتابع الذكي، المتابع الذكي الذي يدرك أن الانعطافة تكمن في لذة القطع، حتى يضيع أثر شهريار. كان حاتم علي يدرك أيضاً أن التلفزيون كوسيلة في نقل هذا الأثر لا يقوم عليه وحده. ثمة آثار أخرى منغرسة في الرمل، وعليها رسم خطوات، بعضها ثابت، وبعضها متحرك، وفوق تلك الآثار تنطبع مخيّلات بأحجام مختلفة يتكون منها المسلسل التلفزيوني الجديد. وزوايا لا تقل اختلافاً عن فرصة التشبث باللقطة السينمائية الجزلة، والتي لا يمكن الفكاك منها أو تمييزها عن بعضها. وبعضها يغرق في فهم مسطح ويستدعي دلالات خاصة به، وبعضها الآخر يغرق في فهم كلي وعميق ويغرق في دلالات لا تخصه وحده، وهنا يكمن الفرق الذي لا يعود شكلياً أو لفظياً حين يستدعي المسلسل الواحد كلا الفهمين على سجادة شهرزاد. ليس ثمة دراسات أو استبيانات أو استقصاءات تؤكد حقيقة وهوية هذا المسلسل أو ذاك، على الأقل في العالم العربي. ولكن ثمة من يلحظ فوق كل هذا أهمية هذا الأثر في كل موسم درامي. لن يختلف اثنان على الأثر الذي تركته أعمال حاتم علي، وخاصة تلك التي شهدت التأسيس لانعطافة درامية مثل (الزير سالم) الذي ردَّ التاريخي إلى لحظة واقعية، وردَّ المتخيل الشعبي إلى إمكانية أن يكون عادياً ويمتلك وجهة بشرية وحصافة الناس العاديين حين يقيمون على الأرض. أو حتى (الثلاثية الأندلسية) التي أعاد فيها تفكيك التاريخ، وعزله عن القراءة الرسمية من غير أن يعيد اختلاق أو اختراع ما لا يمكن اختراعه هنا باعتبار أن «مجمرة» التقديس تكون سارية المفعول حتى إشعار آخر. هذا ينطبق أيضاً على (التغريبة الفلسطينية)، التي نجحت باختراق ذلك الستار الرسمي الثقيل الذي حجب القضية نفسها مطولاً.

الاستبداد المفرح ليس ممكناً توضيحه. ليس هناك رغبة بتوضيحه أصلاً. كل ما لم تقله شهرزاد وهي تضع خطة بناء المسلسل التلفزيوني يحظى بمتابعة مثالية. وكل ما سيقال ويكتب سيجيء من بابين اثنين لجأ إليهما حاتم علي، وطورهما في كل عمل كان يقدم عليه: وظيفة السرد ومعاينة التاريخ، وما يتحكم بهما من صيرورة تلقائية حدثت به شهرزاد. في الحالة الأولى كان يمكن الالتفات إلى المسلسلات التاريخية التي ميّزت تجربته، وبنفس المقدار، يمكن الالتفات إلى المسلسلات المعاصرة التي شكلت مذاقاً خاصاً في معنى وأصول التجربة عيانياً. وفي الحالة الثانية لن يمكن إلا معاينة التاريخ حصراً من زاوية شديدة الخصوصية كانت تتخفف من أعباء السرد المدرسي والرسمي، وكانت تخلع العباءة الرسمية بدرجات متفاوتة بالطبع عن كل ما قيل، وجرى الاحتفاء به في مواقع عديدة. الأثر يظل قائماً بالطبع في الرمل. لا تغلب عليه تنقل ذراته بفعل ريح خفيفة أو ريح صرصر. الأثر بهذا المعنى يظل قائماً، لأن ثمة انعطافات في الذاكرة أيضاً، ولا يعود يصلح معها الحديث عن قصور فيها. لا تعود الذاكرة هنا ملتبسة ومضيعة وخائفة ومترددة. تقترب في الانعطافات من ميزة السينما: ألم تكن التغريبة في حرارة الرمل تحمل ذلك الأثر الذي يدلل على مجموعة أفلام سينمائية اجتمعت في مسلسل واحد لم يعد ممكناً الالتفاف عليه إلا من زاوية تلك الميزة. لن تضيع الذاكرة هنا، فقد أثبتت التجربة حتى من بعد مرور كل هذا الوقت أن الأثر يمكن أن يكون مستبداً ومتسيداً ولا يحمل تضاداً مفضوحاً. النظر من تلك الزاوية ضروري. النظر بتغيير الزاوية ضروري. هذا ما يفعله حاتم علي في انعطافاته الدرامية التلفزيونية التي تحمي التجربة من انجراف الرمل وضياع ذرّاته. التلفزيون يمكن أن يقدم على ذلك ببساطة. لا ينتصر للسينما بسهولة.

هـو الأخ الـصغير الـذي يـسرق غفـوة الأخـت الكـبرى ببـساطة حـين يريـد.
لكـن في انعطافـات مـن هـذا النـوع الـذي يقـدم عليـه صـاحب (الثلاثيـة
الأندلسية) ثمـة مـا يؤكـد علـى ولادة ذاكـرة خاصـة لا يمكـن معهـا إمحَـاء
ذلـك الأثـر الـذي رسـم في الرمـال، كمـا لا يمكـن تبديـد تلـك الـذرات
الـصغيرة، للبـدء مـن جديـد في كـل مـرة يـصور فيهـا مسلـسل وتطـوى
أشـرطته في علـب «غامـضة» حـين ينتـهي العـرض الحـصري في الموسـم
الأول أو الأخير.

أثـر الاسـتبداد يكـون مفرحـاً أيـضاً مـن دون تفـسيرات. العلـب
الغامضة لا تعود كذلك حين تـدرك شـهرزاد لـذّة القطـع في سـرد يختـزل
لعبـة التاريخ أحياناً، ويفككه، ويعود إليه، كلما أراد شهريار أن يقطع رأس
الجمهـور في منازلـة لم يكـن موافقـاً فيهـا علـى طريقتـه بـالنزال أو
بالإصـغاء. حـاتم علـي يؤكـد علـى لـذّة الـنص حـين يدركـه صـباح اليـوم
التالي. والرواية تموج وتصطخب وهـي في طريقها لليوم الذي يليه.





من مسلسل «ملوك الطوائف»

صفحة بيضاء





من مسلسل «ملوك الطوائف»

صفحة بيضاء

املأ الفراغات التاليـة....

❖ متى شاهدت أول صورة تلفزيونية لأول مرة؟

❖❖ نحن جئنا في الأصل من مدينة القنيطرة. بعد النزوح وجدنا أنفسنا في منطقة متاخمة لمخيم اليرموك للاجئين الفلسطينيين سميت فيما بعد باسم غريب هو الحجر الأسود. امتلكنا بيتاً واسعاً في هذه المنطقة بمساحة ثماني قصبات، وكان مؤلفاً من عدة غرف وحوش صغير. شكّل الحجر الأسود شبه منطقة مدنية، وكان البناء فيها يحاول استحضار «الشكل» المعماري للبيت الريفي القديم الذي عرفه الجولان السوري المحتل. كان هذا «الحوش» والمساحة خارج غرف البيت تكاد تشكل بستاناً صغيراً، وفي هذه الجنات الصغيرة تواجد جهاز التلفزيون كإضافة عصرية، ونشازاً واضحاً في آنٍ معاً. كان ثمن الجهاز مرتفعاً جداً في تلك الفترة، وأذكر أننا كنا نذهب أحياناً في زيارات مسائية عند هؤلاء الجيران برفقة والدي نزولاً عند رغبتي أنا وأختي لمشاهدة ما يعرضه التلفزيون من مسلسلات، ومعظمها مسلسلات مصرية. وقد ولدت عند والدي فكرة شراء جهاز تلفزيون للبيت تحت إلحاح شديد مني، وهذا اضطرنا لأن نبيع نصف البيت حتى نشتريه، وقد جرى بيعه حينذاك بثمن بخس بالكاد وفّر لنا ثمنه. وبقيت هذه البيعة المفاجئة والخاسرة واحدة من الأخطاء الكبيرة التي اقترفها الأهل، وظلّوا

يتذكرونها حتى وقت متأخر، ويحملونني مسؤولية بيع نصف البيت مقابل تلفزيون واحد.

❖ ما هي أول الصور التلفزيونية التي علقت من ذاكرتك من تلك الفترة؟

❖❖ لا أستطيع الآن أن أتذكر بدقة، كانت المسلسلات تعرض أسبوعياً، خمسة مسلسلات في الأسبوع، في كل يوم حلقة من مسلسل، وكان المسلسل يجذبني بشكل خاص. فقد كانت البرامج متخلفة فنياً وذات طابع توجيهي صارخ. وكنت أنتظر الحلقات بشوق وشغف شديدين، وشكّل هذا عندي نوعاً من أنواع التسلية المبهجة إلى أقصى حد، ربما بسبب شظف العيش، والوضع الاقتصادي المتردي الذي كان يفرض نفسه على كل تفاصيل الحياة القاسية، وكانت هذه الساعة الدرامية تمثل نوعاً من أنواع الحرية والفرح الاستثنائي، وواحدة من المصادر الفنية في اختراع نمط جديد من الحكايات. أضف إلى ذلك كل تلك المجلات المصورة مثل «تان تان وسمير وفوتوريما». والحقيقة أن هذا قد سرى مفعوله في مرحلة الصف الأول الإعدادي في مدارس وكالة غوث اللاجئين الفلسطينيين في مخيم اليرموك. وأذكر أننا كنا نستأجر هذه المجلات من مكتبة صغيرة كانت بجانب المدرسة، ونتبادلها بيننا قبل إعادتها. ثمة تطور ملحوظ في هذه الفترة تجلى بقراءة روايات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس. هذه كانت أولى إطلالاتنا من خارج المسلسل الدرامي، المصري أو السوري على ندرتهما، باتجاه شيء مغاير ومختلف. هذه الإطلالات سمحت لنا بالبحث والتعمق تدريجياً في اتجاهات أشد اختلافاً تواجدت بكثرة في الروايات المبسّطة التي كانت تحتوي على عناصر حكائية متقدمة على الصنعة الأدبية.

❖ عندما كنت تشاهد هذه المسلسلات هل خطر ببالك مثلاً أن تعيد كتابة مسلسل من تلك التي شاهدتها بطريقتك وبأسلوبك؟

❖❖ لم يخطر ببالي ذلك، ربما بسبب من إحساس دهمني في تلك الفترة بأن هذه الصناعة صعبة ومكلفة وغير ممكنة للسوريين. ولا أخفيك أن هذا الإحساس كان موجوداً في المحيط نفسه الذي كان يقابل الأعمال التلفزيونية والسينمائية السورية بنوع من البرود الذي كانا يصل حدود الفظاظة. فقد كنت أسمع دائماً أن اللهجة السورية بشعة، وغير قابلة لأن تكون لهجة درامية، وأن الفن لم يخلق لنا، بل خلق للمصريين مثلاً (ستلاحظ فيما بعد أن هذه اللهجة نفسه أصبحت كاللهجة المصرية: علامة مسجلة)، ولكن الكتابة بدأت في الحقيقة من الألغاز التي كانت تشبه المسلسلات ذا الحلقات المنفصلة، مثل المغامرين الخمسة والشياطين الثلاثة عشر، ففي كل كتيب كان يصدر منها ثمة بنية مستقلة لحكاية منفصلة. كانت كتابة ألغاز وقصص ذات طابع تشويقي بوليسي بأبطال سوريين مستنسخين تشكل سعادة كبيرة لي، وتمنحني القدرة على امتحان خيالي الذي بدأ يتشكل، ويهاجر خارج حوش البيت وحدود مدينتي.

❖ هل احتفظت بشيء من هذه الكتابات، أم أنها ذهبت أدراج الرياح بفعل تقادم الزمن؟

❖❖ أذكر أنه كان هناك كتيب من هذه الموضوعات، وكانت تدور أحداثه في معرض دمشق الدولي. شكّل مسرح الأحداث هنا متنفساً لفئة من الناس لا تستطيع ارتياد المسارح ودور السينما والمتنزهات والمطاعم، فكان المعرض فسحة للولوج في عوالم جديدة من البضائع والسيارات والكتب المجانية وأغنيات فيروز ونوافير الماء. كنا نزور دولاً

من خلال معارضها، وكانت هذه الزيارات تبدو مثل رحلة على بساط سحري يشبه عوالم علاء الدين والمصباح السحري. ولا أعرف لماذا وجدت أن هذا المكان، صار بالنسبة لي أول مسرح لهذه الكتابة.؟!

❖ عندما كان ينقطع البث التلفزيوني نتيجة عطل طارئ، أو بسبب انتهاء البث نفسه بعد الانتهاء بالنشيد الوطني. ما الذي كان يعنيه لك ظهور هذه الحبيبات السود التي تنذر بغبش لا نهائي على شاشة التلفزيون، فيما أنت مستغرق بمتابعة المسلسل الذي تحب؟

❖❖ كان البث هوائياً في تلك الأيام، وكان هناك القناة السورية ولا شيء آخر، وباحتيالات بسيطة، كنا نعمل على إضافة صحن من الألمونيوم على هوائي السطح (الايريال) لالتقاط إشارات ثانية من عالم أكثر طراوة: لبنان، وأحياناً الأردن، الذي عمل وقتئذ على تقوية بثه التلفزيوني، وكان ثمة أقارب لنا في درعا (جنوب سوريا) نزورهم في الصيف الذي كنت أنتظره بفارغ الصبر، ليس بهدف الزيارة العائلية، وإنما من أجل الفوز بالصور الممنوعة المختلفة. وكنت أحسد أولاد عمتي، لأنهم قادرون على مشاهدة البث الأردني، وفي بعض الأحيان البث الإسرائيلي وهو أكثر تنوعاً وما زلت أذكر الدهشة التي أحسستها وأنا أشاهد عالماً مختلفاً، لأناس يختلفون عن الصورة التي كونتها بأحلامي وكوابيسي أو من خلال حكايا المحيطين بي عن النزوح والمذابح التي حدثت.

لحظة الانقطاع كانت بمثابة زمان متوقف فعلاً، صمت وموات، إنه سكوت شخص كان يسليك. فجأة يسود شعور مباغت، بخسارة لا تعوض وخوف من أن يكون هناك عطل تقني في الجهاز نفسه، لأن شراء جهاز ثان كان شبه مستحيل.

❖ أين يمكن أن نجد بعض تفاصيل هذه العناصر التاريخية التي اشتغلت عليها في طفولتك؟

❖❖ كان عندي جار اسمه «موسى» انتهى عاملاً في مصنع للدهانات الكيماوية، وهذا قد أثّر حتى على هيئته ومظهره الخارجي، فقد هرم بسرعة. وصرت أراه أحياناً مختلفاً عن موسى الذي عرفته في الماضي. كان أكبر مني بثلاث أو أربع سنوات وكان بيته لصيقاً ببيتنا. وهو لم يكمل تعليمه، تحول إلى عامل مياوم بسبب ظرفه الاقتصادي الصعب. هذا الرجل كان يملك مجلدات تراثية أذكر منها «حمزة البهلوان». وكان موسى يعتقد أنه يقوم على كنزاً وكنا نشاركه هذا الاعتقاد ونحسده. كنت أذهب عنده لنقرأ سوية قصة حمزة البهلوان. وكانت هذه تقريباً بداية تشكيل أول فرقة مسرحية. كان هو المخرج، ومؤسس الفرقة التي ضمت مجموعة من الشباب دخل بعضهم فيما بعد المعهد العالي للفنون المسرحية، والبعض الآخر دخل الجامعة، وثمة من لم تسمح له ظروفه بإكمال تعليمه، وكان موسى للأسف من بينهم.

حولنا مقاطع من سيرة حمزة البهلوان إلى مسرحيات، ومازلت أذكر أنني عندما كنت أجلس وإياه، كنت أكتشف عوالم مختلفة عن عوالم التلفزيون الذي كنا نشاهده آنذاك وكان عالماً محدداً بالغرف والحارات الضيقة. عالم حمزة البهلوان كان مختلفاً، معارك وفرسان بصياغة أدبية تراثية تجمع ما بين القصائد الشعرية المطولة وما بين السجع. كانت لغة جذابة تحمل في مكنوناتها الإيقاع المتمهل، والدلالات والعيش مع شخصيات نصفها واقعي، ونصفها الآخر شبه أسطوري.

❖ كيف كنت تنظر وأنت على مقاعد الدرس إلى شخصية مثل صلاح الدين الأيوبي؟

❖❖ في تلك الأيام كنت أعاني من مشكلة كادت أن تتحول إلى عقدة تنغص عليَّ حياتي. لقد كنت خجولاً إلى درجة شبه مرضية. لا أرفع صوتي، وأتعثر في مشيتي حين كنت أعود من المدرسة وأجد بعض النسوة يجلسن خارج بيوتهن، ويقمن بقضاء بعض الأعمال المنزلية مثل تنظيف الخضراوات وتنقية العدس. كنت أغير وجهتي حتى لا ألتقي بهن، وكنت أضطر للدوران من المدخل الثاني للشارع للوصول إلى بيتي الذي يقع في المنتصف، لم يكن عندي أصدقاء أو حياة اجتماعية، فلم أكن ألعب مع أطفال في نفس عمري. هذه العزلة، وهذا الخجل دفعاني لأبني عوالم شديدة الخصوصية في خيالي، وقد صنعت مني شخصاً سلبياً على الصعيد الاجتماعي. وأعتقد أن هذه العادة استمرت معي. صحيح أنني تخلصت من خجلي رويداً رويداً، ولكن عادة بناء الحلم، والاستغراق فيه ما زالت موجودة حتى اليوم. فيما بعد اكتشفت أن صلاح الدين في شبابه كان خجولاً ومتلعثماً، كانت مفاجأة وكان صلاح الدين بطبيعة الحال جزءاً من المنهاج الدراسي، وقد تخيلته في ذلك الوقت بطريقة حمزة البهلوان: محارباً شديداً، وفارساً قوياً عاش حياته على ظهر حصانه، وهو يحمل بيده سيفاً طويلاً بتاراً.

❖ هل ثمة أخيلة أخرى عن شخصيات تاريخية خطرت على بالك في تلك الأيام؟

❖❖ يوسف العظمة إذا ما أردنا الحديث عن شخصية من زمن مختلف. يوسف العظمة كان شخصية تتوجب علينا دراستها، وربما لأنه شخصية معاصرة بدا لي أنه حاضر بقوة. شخصية تراجيدية مشى إلى موته واستمد قيمته من هذا الموت. ولم يكن مفهوماً عندي حينئذ كيف أن رجلاً كان يعرف أنه سيخوض معركة خاسرة في مواجهة قوة غاشمة،

يمضي غير متهيب، غير آبه بمصيره ليموت في مواجهة غير متكافئة، حتى لا يقال إن الفرنسيين دخلوا دمشق من غير مقاومة. لقد كان أمراً جذاباً لشاب مثلي أن أفكر به هكذا، وأراه في نفس الوقت مخالفاً للطبيعة البشرية.

❖ هل ستفكر بعمل مشروع عنه طالما أن حكايته تأسرك فعلاً؟

❖❖ لطالما تعاطفت معه. لقد كنت أحس دائماً إنني أقف في حضرة رجل مظلوم لا تقف خلفه قوة داعمة، أو قوة ضغط سياسية، أو حتى طائفة أو عشيرة ولهذا، لم يتحمس أحد حتى الآن في سوريا لإنتاج عمل عنه.. إنه حلم، ومشروع قائم بالنسبة لي.

❖ مَنْ مِنْ هؤلاء الأبطال قمتم بمحاكاته وأنتم أطفال.. لعبتم أدوارهم في المعارك وتبادلتموها؟

❖❖ لم تكن طبيعتي ميّالة إلى الحركة، هذا أولاً، ثم أن المسلسلات التاريخية آنذاك، ونتيجة لضعف التقنية التلفزيونية لم تتجاوز حدود الأستوديو، هذه المعارك كان يتم تحاشيها، أو تجاوزها عادة، أو كان يعبر عنها بالحوار: «إني أرى جيشاً قادماً».

❖ من كان برأيك يستحق أن تقلده وأنت صغير، أو تلعب دوره وتتخيله ولكن طبيعتك الانطوائية حالت دون ذلك؟

❖❖ عندما بلغت الثامنة عشرة من عمري، انتقلت إلى المسرح، في ذلك الوقت التقيت بزيناتي قدسية، وهو رجل مسرح، وثمة تقاطعات كبيرة بيني وبينه، وكان يعاني من صعوبات اقتصادية، وينتمي إلى بيئة

مشابهة، وبالتالي كان لدينا هموماً متشابهة تقريباً وتطلعات بسيطة ومحتملة في تلك الفترة. تقربت منه كثيراً إلى درجة أننا «عملنا شراكة». وبدأت أنا كممثل ثانوي في فرقته المسرحية، وبعد عملين اثنين احتللت مواقع متقدمة، وتجاوزت بعض المنتسبين إليها، نتج عن هذه الشراكة كتاب يضم ثلاث مسرحيات فلسطينية بعنوان (الحصار). زيناتي قدسية كان بالنسبة لي حينئذ يمثل نموذجاً جذاباً على الصعيدين الفني والحياتي. كان يقطن بيتاً قديماً مستأجراً في منطقة الشيخ محي الدين. كنا نتردد عليه بشكل شبه يومي خارج فترات البروفات، وكان هو بالرغم من ضائقته المالية كريم النفس لدرجة كبيرة، فكانت هذه الزيارات تتضمن أحياناً الغداء أو العشاء والقهوة، وأنا كنت في بداية مرحلة تدخين السجائر، وهو كان مدخناً نهماً ولديه طريقة خاصة بإغلاق علبة سجائره، حتى أنني أخذت أقلد طريقته منذ ذلك الوقت، وكان يشرب القهوة مائلة للحلاوة، وأنا مازلت أشربها لليوم بنفس الطريقة. قمت بتقليد طريقة أدائه كممثل، وهذا خلق لي مشاكل مهنية فيما بعد، لأن زيناتي كانت لديه طريقته، ومن يعرفه: يعرفها جيداً، وهي طريقة تقوم على تصوير الإحساس من خلال اللفظ نفسه، سواء بالتأكيد على بعض الكلمات في الجملة، أو بالاستخدام الصوتي المبالغ به من أجل إيصال شحنة الانفعال إلى المشاهد، وباعتبار أنني مثّلت من إخراجه مجموعة من المسرحيات، فقد تحولت إلى نسخة عنه، عندما أصبحت طالباً في المعهد العالي للفنون المسرحية ولحسن حظي كان يقوم بتدريسنا الأستاذ محمد إدريس أحد أهم قامات المسرح التونسي المعاصر، وقد أسس إلى جانب الفاضل الجعايبي، والفاضل الجزيري، وجليلة بن عمار، وجليلة بكار فرقة المسرح الجديد التي قدمت اقتراحاً مختلفاً على صعيد المسرح العربي أحدث - ربما - ما يشبه ثورة طاولت

بتأثيرها المسرح السوري، هذا الأستاذ طالبني بالافتراق عن إرث مرحلة الهواية وقد بذل مجهوداً كبيراً حتى يخلصني من «شبح» زيناتي قدسية، كي أعيد ثانية اكتشاف نفسي، وقد كانت مرحلة مؤلمة.

❖ دروس التاريخ التي تلقيتها وأنت يافع، وفي سن الشباب هل كانت تعني لك شيئاً؟ أم أنها كانت مجرد تاريخ جرى تلفيقه من قبل الأقوياء؟

❖❖ في ذلك الوقت كنت ميّالاً للجانب الأدبي من التراث. وكان عندي مشكلة مع المنهاج العلمي التدريسي: مثل الرياضيات، والفيزياء والكيمياء لدرجة أنها مجتمعة أخذت تسبب لي مشكلة كبيرة في حياتي. لم أستطع أن أتقبّل على الإطلاق هذا النوع من التجريد، وبخاصة في مجال الرياضيات، وكنت أجد ملعبي الحقيقي في الآداب وعلم الاجتماع، وكان هذا يمثل لي فسحة للتعويض عن كسلي الشديد في المواد الأخرى. كان التاريخ بالنسبة لي حينئذ يشبه المسلسلات والقصص المصورة والمسرحيات. كان فيه دراما ونوع من أنواع القصّ أو الروي اللذين يجذبانني بسهولة، وهذا كان ممتعاً جداً بالنسبة لي.

❖ هل كان شغفك بالتاريخ يدفعك لأن تحس أنه ستجيء يوماً على محاكاته، أو محاكمته بطريقة ثانية؟

❖❖ في تلك الأيام لم أكن أملك القدرة على محاكمة «هذا الشيء»، وكنت أصدقه، وأثق به ثقة عمياء. حتى طبيعة التدريس لم تكن تقوم على الحوار، بقدر ما كانت قائمة على التلقين، وهذه كانت واحدة من مشكلات المؤسسة التعليمية، كان التاريخ المكتوب بالنسبة لنا مسلمات لا يمكن الخوض فيها . ولكن فيما يخصني أنا، فقد كنت أهرب

من «الوقائع التاريخية» باتجاه الروايات التاريخية مثل كتب «جرجي زيدان». كنت أتوسع في البحث عن أبعاد الشخصيات غير الموجودة في منهاج التعليم، وأغوص في جوانبها الشخصية، كنت أكتشفها كبشر.

❖ متى أحسست لأول مرة أنه قد أصبح بوسعك أن تحاكي شيئاً من التاريخ الذي قرأته؟

❖❖ أول اختبار أو مواجهة كانت في مسلسل (الزير سالم)، وهو قد أنتج حينئذ بعد صعود نوع من الأنواع الدرامية (تحديداً في سورية)، وكان يسمى على ما في المصطلح من التباس «بالفانتازيا التاريخية». والحقيقة أن المصطلح نفسه كان اختراعاً وهمياً يشبه هذه الدراما نفسها، لأني لم أكن أستطيع أن أفهم كيف يمكن للفانتازيا وللتاريخ أن يجتمعا في مصطلح واحد. وكنت دائماً أعتقد أن هذا النوع من الأعمال فيه الكثير من الديماغوجيا والتسطيح الفني، ويحوي دعوة خطيرة أصلاً لإعادة اختلاق التاريخ كبديل عن قراءته. مسلسل (الزير سالم) جاء في الفترة التي كان فيها نوع «الفانتازيا التاريخية» يلقى رواجاً شديداً عند المتفرجين. وبالانطلاق من كتابة ممدوح عدوان، جرت محاولة تقديم عمل يدور في زمان ومكان محددين. وأعتقد أن من سهّل هذه النقلة، هو استناد العمل أصلاً إلى «السيرة الشعبية»، ولكنه يفترق عنها في محاولة تخليص هذه السيرة من كل الأوهام والخرافات والمبالغات، وينزل هذا البطل (الزير) من عليائه، ويضع رجليه على الأرض، ويحوله إلى بشر. وقد شكّل هذا اختباراً لا يُستهان به: كيف يمكن مقاربة هذه السيرة تلفزيونياً، دون قطيعة كاملة مع السيرة الشفوية والمكتوبة. كان تجسيد شخصيات مثل كليب، الجليلة، جسّاس، بالإضافة إلى الزير سالم نفسه: مخاطرة كبيرة، فقد أصبح لهذه الشخصيات هيئات الممثلين بوجوههم

وأجسامهم، والأخطر من كل ذلك هو النهاية التي قاربت التاريخ، وافترقت عن السيرة. اقترب المسلسل من التاريخ، وقدم الزير سالم في نهايات العمل رجلاً مكسوراً مهزوماً، يتخلى عن ابنته لحفنة من قاطعي الطرق، وهذا قد أحدث صدمة شديدة عند المتفرج، الذي خدعه المسلسل وغرّر به إلى النهاية تقريباً، ليكتشف أن المسلسل كان عبارة عن وقيعة، قادته إلى نهايات صادمة ومختلفة. أظن أن هذا النوع من القراءة أسس عندي منهجاً، لقراءة حوادث التاريخ من زاوية لا تتواطأ مع السائد أو مع الروايات الرسمية.

محاولة النظر بطريقة نقدية للتاريخ، دفعتني إلى النفور من الطريقة التي يتعامل فيها أصحاب هذه المهنة مع التاريخ، وهي أننا لا نعود إليه إلا كي ننتقي منه الصفحات البيضاء المشرقة والمزدهرة. كنت دائماً أرى أن هذه الطريقة في النظر إلى التاريخ تسقط العمل الفني عادة في فخ الدعائية، وربما تساعد على ترسيخ الفكر السلفي، وتطور نزعة التطرف. فقد جرت العادة أن يُقدم الماضي للمشاهد مليئاً بالبطولات والانتصارات، في مقابل واقع مليء بالانكسارات، والاحباطات، والهزائم.

❖ **كيف استطعت أن تكون ممثلاً؟**

❖❖ فكرة التمثيل تبدو لي متناقضة تماماً مع البدايات التي حكيت عنها، وهي أنني لم أكن أجرؤ على المشي في الشارع أمام «مشاهدات» الحي الذي أقطن فيه، ولكن فكرة التمثيل جاءت مصادفة، فقد كتبت مسرحية (الغول) وهذا عنوانها وكنت طالباً في المرحلة الإعدادية، وطبعاً قام موسى بإخراجها. وعرضت المسرحية ضمن احتفال مدرسي في نهاية العام وكانت مدتها حوالي نصف ساعة تقريباً.

وقبل يوم واحد من العرض «حرد» الممثل الرئيسي، ورفض أن يمثل فيها، وكان الحل لإنقاذ المسرحية أن ألعب الدور باعتبار أنني المؤلف وأحفظ النص عن ظهر قلب. اقترح عليّ موسى أن أصعد على الخشبة وأؤدي الدور، وأنا كنت ذلك الشاب الذي يموت خجلاً، ولك أن تتخيل اللحظات التي سبقت صعودي إلى خشبة المسرح، لقد وجدت نفسي أمام خيار رهيب، فالنص الذي كتبته مهدد بالإلغاء، أو أصعد أنا وأنقذ الموقف. أذكر أن شعوراً غريباً انتابني في اللحظة التي وطأت فيها خشبة المسرح، فقد تبّخر خجلي دفعة واحدة، وكأنه لم يكن من مظاهر سلوكي، ولم يرافقني إطلاقاً، وتحولت إلى شخص ثان. وما هو أشد غرابة جاء بعد الانتهاء من العرض، فقد عدت إلى شخصيتي الأولى، وهذه الازدواجية ظلّت ترافقني حتى سنوات متأخرة. في اللحظة الأولى التي أؤدي دوراً فيها أغادر طبيعتي الأولى، وبعد الانتهاء أعود إلى طبيعتي نفسها، قليل الكلام، وغير قادر على التعبير عن أفكاري بسبب الخجل، وربما عدم الثقة في النفس أيضاً. خاصة أمام من كنت أعتقد أن لديهم معرفة أكثر اتساعاً وغنى.

❖ في تلك الأيام التي كنت تتردد فيها على المسرح وتشاهد التلفزيون، كيف كنت تنظر إلى السينما؟

❖❖ بدأت علاقتي بالسينما من خلال دار عرض في مخيم اليرموك اسمها (سينما النجوم)، وكنت أشاهد فيها الكثير من الأفلام. وبعد حصولي على شهادة البكالوريا استبدت بي رغبة الالتحاق بالمعهد العالي للفنون المسرحية، ولكن وضعي الاقتصادي لم يكن يسمح بذلك، فقررت أن ألتحق بجامعة، أو كلية تسمح لي بممارسة عمل وظيفي خارج أوقات الدراسة، ومن أجل هذا الغرض اخترت كلية العلوم

الاجتماعية والفلسفة، ودرست فيها مدة سنتين، وأثناء هذه الدراسة عملت موظفاً في المؤسسة العامة للسينما – قسم التسويق والتوزيع. وبحكم عملي الوظيفي كنت أشاهد الأفلام في الصالة التابعة للمؤسسة حين تعرض على الرقابة بغرض إجازتها. هذه واحدة من أغنى الفرص التي سنحت لي في ذلك الوقت.

❖ ما هو أول مسلسل تلفزيوني شاهدته، وهل تذكر منه شيئاً؟

❖❖ كان مسلسل (أسعد الورّاق) من أكثر المسلسلات التي تركت أثراً كبيراً في نفسي. التركيز على الوجوه في تلك الآونة كان من مميزات وطبيعة اللغة التلفزيونية. كان هناك فقر في المكونات العامة للمشهد التلفزيوني، فكان يجري التركيز على اللقطة المقربة للممثل. وفي ظل عدم وجود «ميزانسين»، وعدم إشغال الممثل بأفعال حركية، فقد كان يكتفي بالتعبير بوجهه وكان الأداء لهذه الأسباب يحوي مبالغة كبيرة. وبالرغم من ذلك، فقد كنت أجد فيه عاطفة حارة مدهشة ومتجددة. أسعد الورّاق قدم نموذجاً لا يمكن للمشاهد إلا أن يكون شديد التعاطف معه. وربما وجدت في هذه الشخصية بعض التقاطعات المشتركة، فقد كان يتأتئ، وهذه كانت واحدة من سماتي الشخصية وأنا صغير. كنت أعاني من نفس المشكلة، وأشعر بعزلة وضعف شديدين، ولم أصدق حين شاهدت «هاني الروماني» في أدوار شريرة في أعمال لاحقة. لا أنسى بالطبع أداء «منى واصف». كان أكثر من ساحر ومدهش حينئذ، وبخاصة تلك الصرخة الشهيرة التي دخلت قلوب وبيوت كل الناس بالرغم من أن المخرج لم يوفر لقطة مقربة لها والدموع تترقرق في عينيها إلا ونال فيها منها. كنا نحن من يبكي ونحن نشاهدها في هذه

الحالـة، ونـشاهد الدمعـة وهـي تتـدحرج بـبطء علـى الخـد ومـن زوايـا مختلفـة. عنـدما أسـترجع هـذه الـذكرى أسـتنتج كيـف أن الممـثلين كـانوا يبذلون جهوداً كبيرة، لأن يملأوا كل هذه الفراغات في تلك الأيام من دون الوقوع في مطب استهلاك اللحظة الدرامية واستهلاك العواطف.

ثلاثية الشغف المحفوف بالمخاطر

أول لقاء لي جمعني بحاتم علي كان في خريف 1995. كان اللقاء يشبه الفصل الأجمل في ترتيب فصول الطبيعة الذي يهل بعد قيظ دامٍ، أو قبل هذا التوقيت بقليل. لم يكن ممكناً القفز عن هذا التاريخ. ليس بهدف مداراته أو تعريفه أو حتى خفض يقين قلق في أجندة المخرج الشاب الذي يستعد لإخراج ثلاثية تلفزيونية.

اليوم ليس بوسعنا أن نحفل بالتفاصيل التلفزيونية التي جمعت بين فصلين اثنين متباعدين ومتقاربين في آن واحد، وغيبت فصلين عن الأجندة الدرامية المحفوفة بالمخاطر. كل ما يمكن تناوله عن طريق السرد هو الطريقة التي كان يدير بها ممثلين تلفزيونيين في عملٍ مؤلف من ثلاث حلقات، ومن إنتاج خاص. كان عليه أن يستكشف ليس فقط مواقع التصوير في قرية حرّان العواميد، بل زوايا الكاميرا التلفزيونية التي لا تحفل بالأجندة المتبقية من هوس ومخاطر حكاية ريفية لا يجتمع فيها أفق الصورة القائم على رجّ مسلمات بدأت تتكرس في صناعة قادمة سيحجز فيها حاتم علي لنفسه مكانةً واسعة ورحبة، ولكنه سيظل قابلاً لأن يكون طريقاً محفوفاً بالمخاطر، فعليه سيتوجب من الآن فصاعداً، مع تقديم كل مقترح فني أن يشير إلى نوايا جديدة تؤسس دائماً لكشف مختلف، يمكن أن تمنعه أو تؤخره طبيعة المادة التلفزيونية نفسها.

لا يمكن اليوم معاينة الطريق من هذه البوابة إذ لم يكن ممكناً حصرها في نوعية من الأسئلة والأجوبة المعهودة، فليس للثلاثية التي حملت عنوان «ظل الأرض» سوى أن تؤسس لطريق حاتم علي. الطريق التي قصدها مبكراً باتجاه طرح أسئلة بين كل مقترح ومقترح. وستبدو الكتابة من بعد ذلك عن هذه الطريق نوعاً من تعليق الأجوبة، فليس هذا ما يقصده حين يتقدم بمنجزه في كل مرة يقبل فيها على عمل جديد. صحيح أن بعض الأعمال التي قدمها في السياق الدرامي المحتمل لم تشذ عن القاعدة الذهبية للدراما التلفزيونية بحكم طبيعة الجهاز الذي يؤسس لهذا السياق، السياق الذي لا يريد أن يرث لغة غير اللغة التي تربى عليها واخترع من أجلها. ولكن ثمة ما هو غير قابل للإبقاء على سر الصنعة عنده حين يغير من طبيعة هذه القاعدة القائمة على تلقين المتفرج بمكوناته الثقافية والاجتماعية المختلفة بطرح أسئلة مقلقة كانت تتجلى على أكثر من صعيد. لم يكن حاتم علي – لاحقاً - في أعماله التاريخية إلا صاحب مشروع من الأسئلة المتفجرة التي تحيط بنوع التاريخ الذي سيقدم لهذا المتفرج من الآن فصاعداً. كان لا يغشى في تأويل النص الرسمي، ويقدم نوعاً من التأويل القابل لأن يظل خاضعاً للتأويل، وطرح الأسئلة كما في الثلاثية الأندلسية مثلاً، وبدرجة أقل في مسلسل صلاح الدين الذي لم ينج فيه تماماً من الأجوبة الجاهزة في بعض الأحيان.

لم يكن في قرية حرّان العواميد (شرقي غوطة دمشق) ما يوحي بالافتراق عن اللغة السائدة يومها. ليس بالإمكان التأسيس لهذا الافتراق في ثلاثية تلفزيونية، فالشرط التلفزيوني لا يسمح في أحايين كثيرة بالنفور من الوضع العائلي، إذ يمكن تنظيم عدد ضربات القلب عبر تنظيم أيام الأسبوع نفسها عند المشاهد المثالي الذي ينتج من حصن

هذه العائلة، وبدعم من شرط إنتاجي مستتر وراء سكون أخلاقي غير قابل للانزياح، أو دفع الأسئلة باتجاه أفق لا يقبل بصدمة الأسلوب التلفزيوني «المفرح والحميم».

الآن بعد مرور هذه السنوات، من الصعب التكهن بمصير تلك الثلاثية التي جمعتني بحاتم علي، وفرقتني عنه في نفس الوقت عقداً من الزمن بحكم (المراهقة الأدبية التي كانت تحوم في الأجواء) والتي غذت الاقتراب من الرؤى، ودقة ملاحظة الأشياء التي لم تتوضح إلا بعد حوالي عشر سنوات حين اجتمعنا ثانية في مكان سينمائي واحد. ربما لم نجتمع على الرؤى وخلاصة الأشياء حين تتدحرج في الطريق إلى الريف السوري بقدر ذلك اليوم. وما بقي منه قبل أن تهجم عليه الصحراء وتستبد به العشوائيات من كل حدب وصوب، وتصبح بحيرة العتيبة التي كان يصب فيها بردى محض أخيلة في ذاكرة من هم أكبر سناً، ولكن ثمة في منتصف الطريق ما بدا واضحاً أمامنا.. الدقة في ملاحظة الأشياء والخلاص من زمن (المراهقة الأدبية) التي قد تفرق في أحيان كثيرة في طبيعة اللغة أيضاً، ولكنها قد تجمع بقوة بعد زوال أثر الفراق.

في الريف السوري تدور القصص التلفزيونية على مسار واحد. من الصعب استحداث خرق نافر ومختلف هناك. وحاتم علي كان يدرك في ذلك الوقت صعوبة هذا الخرق. لم يكن صعباً الإلمام بالنظرة التالية... فلم يكن هناك سواها. وكان يترتب على طاقم الثلاثية المجرب الانصياع لتلك النظرة التي تميز الريف السوري عن سواه.

المسلسل التاريخي بأنياب... وبلا أنياب

نقف دائماً في العمل التلفزيوني على نوعين من الأعمال: العمل الذي قد تطمح إليه، والعمل الذي تشرع فيه دائماً. وفي الحالتين يقول حاتم علي إن ثمة فرقاً شاسعاً يكمن بينهما في عالمنا العربي. العمل الفني ما زال حتى اليوم مقيداً بفعل قداسة التاريخ، وبخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أنه يتداخل عادة في هذا التاريخ ما هو مدني وما هو ديني، فأمام سلطة الدين التي ما زالت حاضرة بقوة في حياتنا المعاصرة يبدو صعباً وضع تاريخنا العربي تحت مجهر قراءة نقدية متحررة. باختصار.. التاريخ مسألة مقدسة نابعة من قداسة الدين نفسه، ومن هنا يبدو أن من يشتغل عليه لا يمتلك حريته، وبخاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الشكل الفني الذي يناقش من خلاله هذا التاريخ، وهو هنا في حالة حاتم علي كمخرج، يتشكل من المسلسل التلفزيوني الذي يزيد من صعوبة وتعقيد الوضع، فهو سيقود حكماً نحو السؤال عن هوية المنتج ومخترع النص وطبيعة رسالته، وسينسى للحظات أنه مهندس الصدمات الحميمة في حياة متفرجين كثر.

وتكمن العقدة التالية في التساؤل عن كتابة التاريخ باعتباره رواية متجانسة ومنسجمة، وهذا أمر نظري في واقع الأمر، لأن ثمة وقائع تاريخية عادة ما يكون الخلاف بشأنها بسيطاً، لكن مسألة تفسير هذه

الوقائع هو الأمر الذي سيختلف عليه كثر أيضاً في التاريخ نفسه، ثمة دائماً روايات مختلفة، وأحياناً متناقضة، وهذا عائد إلى اختلاف مواقع هؤلاء المؤرخين وانتماءاتهم الفكرية والإيديولوجية، بالإضافة إلى قدرتهم على قراءة الواقع وتحليله، وهذا يضع أمامنا مسألة في غاية الأهمية، إذ يبرز هنا أمام المخرج التلفزيوني «التاريخ غير المتفق عليه»، ولهذا يمكن لحاتم علي أن يتحلل من مصطلح (المسلسل التاريخي)، وأن يرى فيه مجرد ادعاء. بمعنى ما، يكشف المسلسل الذي يستمد مادته من التاريخ عن وجهة نظر صنّاعه، وهي عادة ما تكون رؤيا معاصرة لتلك الحوادث، وغالباً ما تكون محكومة بمصالح صنّاع العمل وقدراتهم على التحليل والاستنتاج، وبالتالي إعادة كتابة هذا التاريخ بالقدر الذي تسمح به ظروف العمل التلفزيوني وشروطه.

ألا يستطيع التلفزيون أن يشكل رافعة نقدية لقراءة هذا التاريخ؟

الإجابة هنا مرهونة بإمكانات صنّاع العمل. وقدراتهم على تقديم قراءة مختلفة ومعاصرة، وعلى امتلاكهم شروط البحث التاريخي، والوسائل الفنية المقنعة لصناعة مشهد تلفزيوني مقنع. هنا يضيف حاتم علي سؤالاً وإجابة في نفس الوقت، فهو يدرك أن المؤلف سيكون شريكاً أساسياً في هذا الموضوع، ولهذا يحرص في الحالتين على تحرير تلك النظرة المتوجسة من لعنة الانغلاق التي قد يتيحها التلفزيون، ففي المسلسل الواحد تكون ثمة محاولات جادة وناجحة على صعيد مسألتي البحث والتجسيد، وثمة مناطق أخرى تمّ الاستسلام فيها لما هو رسمي في الروايات التاريخية.

لا ينسى حاتم علي أن ينتقد هذه الأنواع من التنازلات والتفريطات، ولكنه يدرك ببسالة الوعي الذي يمتلكه في سياق مشروعه أن شروط التلفزيون تنتصر أحياناً. ولهذا يقف أمام مسلسل (صلاح

الدين) ليقول إنه مسلسل بلا أنياب، وخضع في تكوينه الدرامي لنبرة دعائية عالية عن طريق استخدام مادته التاريخية كسلاح في معركة معاصرة: القدس والصراع العربي – الإسرائيلي، إنه جزء من خطاب تعبوي يهدف إلى شحذ الهمم، بينما تبدو مسلسلات أخرى لنفس الكاتب مثل (ملوك الطوائف) مساحة أكبر لقراءة التاريخ قراءة أكثر تحرراً. هنا لا ينسى حاتم علي أن يذكر أيضاً أن المؤلف وليد سيف، وهو فلسطيني، استسلم إلى انتمائه لقضيته أو أزمته المعاصرة في معالجة وقائع التاريخ في مسلسل (صلاح الدين الأيوبي)، بينما لم يشكل تدينه عائقاً أمام نظرة نقدية إلى حركة المرابطين في (ملوك الطوائف) التي جاءت من المغرب بقصد تصحيح أوضاع بلاد الأندلس بعد انقسامها إلى طوائف ودويلات، وهي حركة دينية إسلامية. انتماؤه الديني لم يمنعه من تقديم قراءة نقدية لهذه الحركة باعتبارها ثورة شعبية أصابها أيضاً ما يمكن أن يصيب أي ثورة بعد تحولها إلى سلطة.

أين تكمن مجافاة ما هو رسمي في عصب الحكاية؟ ربما كان يدرك حاتم علي مع زيادة خبرته وتمرسه في النوع التاريخي الذي شاغله طويلاً أن قراءة مغايرة لسيرة آخر ملوك مصر ستجيء في وقتها تماماً، فهي رواية من التاريخ القريب تجافي الرواية الرسمية بالمطلق، وهي وإن كانت تقف عند حدود سرد حكاية الملك فاروق ضمن حيزها التاريخي، فإنها مما لا شك فيه تتجاوزها إلى قراءة معاصرة لما آلت إليه الثورات العسكرية ذات الطابع الوطني من فشل ذريع.

لا يغيب حاتم علي عن فرضية إعادة كتابة النص الأدبي للمؤلف عبر تقنية الإخراج التي تتضمن أداء الممثلين، وأحجام اللقطات، وطبيعة الإضاءة، و«الميزانسين»، والديكور، والموسيقى التصويرية. الانتقال إلى لغة الصورة بكل مكوناتها على ما يسمح به فن التلفزيون، وبالتالي فإن

حجم اللقطة نفسها، وما إذا كانت مكبرة أو بعيدة هي لغة تقنية من شأنها أن تغيّر المعنى. وهذه اللغة هي تجسيد لقراءة المخرج للنص، وتعبير بالتالي عن موقفه الفكري والجمالي، وهذا يستدعي أن يتحول المخرج إلى شريك أساسي للمقترح الذي قدمه الكاتب، والذي سيبنى عليه العمل، وسيتطلب منه بالتأكيد عملية تحضير تشبه إلى حد بعيد العملية التي يقوم بها المؤلف قبل كتابة النص. هذا يعني العودة إلى المرحلة التاريخية نفسها، وقراءتها بدقة ليس فقط على المستوى التاريخي، وإنما أيضاً على مستوى الحياة الاجتماعية بكل تفاصيلها من أساليب معيشة وأزياء وعمارة، وكل هذا سيكون محكوماً بقدرة المخرج على إقامة هذه العلاقة الجدية مع التاريخ، وعلى قدرته أيضاً على التحليل دون الادعاء أن هذه العملية غير محكومة أصلاً بانتماءات حاتم علي وأهوائه وتوجهاته المعاصرة.

تتجلى هنا المقاربة المثلى في مسلسل (الملك فاروق)، وهو عمل أنتج في مصر، ويتحدث عن تاريخ مصر الحديث. وهو مجرد مثال على قدرة المسلسل التلفزيوني على تبني روايات غير رسمية، وتقديم قراءة مختلفة تؤدي إلى إثارة النقاش، وفتح الباب مشرعاً أمام جدل سياسي وتاريخي واجتماعي قد يؤدي إلى تكوين قناعات مختلفة.

الممثل والسيناريست
في لحظة طيش مدروسة

❖ الدراما هي النقطة الأعلى والأقوى في التلفزيون، وهي بالمقابل نقطة الضعف؟!

❖❖ الدراما التلفزيونية، خاصة في شكلها الأخير المتمثل بـ«ثلاثين حلقة» تبدو لي وكأنها جزء من تطور مشوه للحكاية أو السيرة الشفوية عند العرب، والتي كانت تروى عبر متوالية من الحكايات تفتح باب حكاية على أخرى بطريقة(ألف ليلة وليلة). وأعتقد أن المسلسل التلفزيوني محكوم باعتماده على قصّ هذه الحكايات حتى بدا معها، وكأن الحكاية هي أساس المسلسل التلفزيوني وجوهره.

❖ ولكن «التلفزيون» يعرض أفلاماً سينمائية، ألا يشكل ذلك تناقضاً؟

❖❖ لا أظن، ففي النهاية التلفزيون محكوم بطبيعته، ولاحظ أنه حتى عندما يعرض الفيلم السينمائي عبر شاشته الصغيرة نجده مع الأسف يخضع للمنطق نفسه من خلال اجتزاء مشاهد كثيرة، سواء تلك التي تحوي جرأة في الموضوع، أو جرأة فنية لا يحتملها، وأحياناً باستبعاد بعض الأعمال كاملة، لأنها غير صالحة للعرض التلفزيوني،

وبهذا قد تكون اللغة الفنية عائقاً أمام العرض التلفزيوني، فإذا تم عرض بعض هذه الأعمال، فإن ذلك يتم من مبدأ الترف الفني والثقافي، أو من باب الاطلاع على بعض التجارب الغريبة، وتبقى استثناء يفضح القاعدة.

❖ السينما التي تذهب إليها، وأنت في طريقك إلى المنزل، كما يقول المخرج الفرنسي فرنسوا تروفو. تفسير العلاقة التي تنتج عن مفهوم الصورة السينمائية يكمن في الذهاب إلى الصالة المعتمة، والتقاء نظرات المتفرج بالصورة المتولدة فيها. يبدو أن سينما في المنزل لا يمكن أن تتحقق أبداً من حيث المفهوم على الأقل؟!

❖❖ بالتأكيد. حتى بالرغم من وجود بعض المحاولات التي تتمثل في محطات متخصصة بعرض الأفلام السينمائية. وبرأيي حتى هذه المحطات عبر انتقائيتها لأفلام معينة وتخليص الفيلم من بنيته من خلال اجتزاء بعض المشاهد، حولت هذه الأفلام السينمائية إلى جزء من البضاعة التلفزيونية من خلال تأكيدها على أفلام سهلة ذات طبيعة بسيطة بتكنيكها الفني، وبالتالي تحويلها إلى مجموعة من الحكايات والقصص، بغض النظر عن طولها الذي يمتد في المسلسل التلفزيوني إلى ثلاثين حلقة، أو في الفيلم السينمائي لليلة واحدة. أضف إلى ذلك أن هذه المحطات تخضعها لشرط العرض التلفزيوني المتمثل بالبيت المضاء، المليء بالصخب، والضجيج، حيث المشاهد المنشغل بأمور منزلية جانبية ويسيطر عليه التعجل في كل شيء. سحر القاعة المظلمة الذي يشكّل الجزء الغامض والجميل للمشاركة بأي تجربة إبداعية سينمائية: هو ليس مجرد مسألة تقنية، إذ من دونه لا يمكن الوصول إلى علاقة إبداعية صحيحة.

❖ هل يمكن اعتبار أن المسلسل التلفزيوني هو لحظة «طيش» مدروسة، وليس هناك إمكانية لأن يشذ المشاهد عن هذه القوانين الصارمة التي تحكمه، وتتحكم به؟

❖❖ هنا يكمن بعض العزاء، ذلك أن السبب الذي قد يدفع بالمرء لتكرار التجربة، هو بقايا الإيمان، بأنه من الممكن أيضاً التجريب من خلال هذا الجهاز، أقرّ بأن هناك تواطؤ ما بين العمل الفني، وبين الجمهور. صحيح أن هذا التلفزيون، أو المسلسل يبدو أنه في توجه دائم نحو أكبر قطاع ممكن من المشاهدين، ولكنه في النهاية قد يختار مشاهديه، بمعنى أن المشاهد قد يكتشف من الحلقة الأولى أنه أمام طريقة مختلفة في السرد، وأمام دراما تحتاج منه إلى كم أكبر من الانتباه، وإلى طريقة مختلفة في المشاهدة، وأنه في حالة انشغاله بالرد على الهاتف، أو بصناعة كوب من الشاي في المطبخ، فإنه قد يفوته شيء مهم لا يمكن تعويضه. المشاهد قد يقبل بأن يتنازل عن هذه الأفعال، وقد يقبل ببذل جهد مختلف من أجل إقامة علاقة صحيحة معك عندما يدرك ضرورة ذلك، وهذا برأيي تحقق في كثير من الأعمال.

❖ لماذا يشعر المرء بأنك موجود في بعض أعمالك التاريخية كممثل، بالرغم من أنك لا تؤدي أدواراً فيها. هل هذا الشعور له علاقة بطبيعة شغلك على الممثل؟

❖❖ ربما هذا ينبع من إيماني بأن الممثل هو العنصر الأساسي في العمل الفني، وأن كل العناصر الأخرى يجب أن تتوفر في خدمته، سواء الإضاءة، أو الماكياج، أو الإكسسوار، أو الديكور الخ. ليس في خدمته كشخص، وإنما في خدمة الشخصية الدرامية، وأعتقد أن المخرج الجيد هو المخرج الذي يستطيع أن يقيم علاقة ابداعية مع الممثل.

إيمـانـي بهـذا الـشيء، يجعلـني أدقـق بطريقـة عمـل الممثـل، وقراءتـه للشخصية التي تفترض أن تكون في الأصل جزءاً من القراءة الإخراجية.

❖ ألم تجـرب أن تـشتغل علـى شـيء لـه علاقـة بـالأدب، أم أنـك بقيـت تفـضل الكتابـة التلفزيونيـة المتخصـصة، وتعتمـد علـى كتّـاب سيناريوهات مختصين؟

❖❖ فكـرة الاعتمـاد علـى الروايـة مطروحـة منـذ فـترة طويلـة كواحدة مـن حلـول الخـروج مـن مـأزق الكتابـة التلفزيونيـة الـتي يعتبرهـا الـبعض أضـعف العناصـر في الفـن التلفزيـوني، وللخـروج مـن دائـرة الموضـوعات المكـررة والمبـسطة عـن طريـق الاعتمـاد علـى الأدب، الـذي يضفي على العمل التلفزيوني عمقاً أكبر في بنـاء الشخـصيات، وحتـى في طريقـة الـسرد نفـسها. ولكـن أثبتـت التجـارب القليلـة الـتي اتكـأت علـى الروايات، أنها لا تشكل حلاً سـحرياً، لأن المشكلة بقيت علـى حالها ولم تتغير، فحتى هذه الروايات تحتاج إلى كتابة جديدة ومغـايرة، وبالتـالي تم اكتشاف أن المعضلة ليست في الموضـوعات نفسها، ولا في الشخـصيات، وإنمـا في المعالجـة. وفي الكتابـة التلفزيونيـة (الـسيناريو) القائمـة علـى اجتـهادات خاصـة، لأن أغلـب كتـاب الـسيناريو عنـدنا، هـم ممثلـون متقاعـدون، أو صـحفيون وخريجـو قـسم النقـد المـسرحي، وهـذا يعـني بشكل أو بآخر، ندرة وجود كاتب سيناريو متخصص بـالمعنى الأكاديمي. أنا أعتبر نفسي من المخرجين المحظوظين لأنني عملت على سـيناريوهات لكتـاب جيـدين، مثـل: د .وليـد يوسـف، دلـع ممـدوح الـرحبي، أمـل حنّـا، ممدوح عدوان ريم حنّا، د. لميس جابر.

الولع بالتاريخ والأحلام الكبيرة

❖ لماذا يسود الاعتقاد بأنك نجحت في الأعمال الدرامية التاريخية أكثر؟

❖❖ لا أعلم ما إذا كان هذا الاعتقاد حقيقياً، أو أنه قد جرى تكريسه في الصحافة. ولكن برأيي الشخصي أنني بذلت مجهوداً في الأعمال المعاصرة مثل (أحلام كبيرة) و(الفصول الأربعة) و(عصي الدمع)، لا يقل عما بذلته في الأعمال الأخرى، ولكن على الصعيد العربي – ربما – يبدو أن الأعمال التي تركت أثراً هي الأعمال الدرامية التاريخية، وكأنها ساهمت في شيوع مثل هذا الاعتقاد مثل (الثلاثية الأندلسية) و(الملك فاروق) و(التغريبة الفلسطينية)، وقد يكون هذا مفهوماً، بسبب أن لهذه الأعمال صبغة عربية (موضوعات تخص التاريخ العربي – لغة حوار عربية معتمدة من المحيط إلى الخليج).

❖ هل يعني هذا أن إيقاع وموضوع الدراما الاجتماعية المعاصرة هو السبب في خلق هذا التفصيل؟

❖❖ إذا كان هناك مثل هذا الانطباع، فأنا أظن أن هذا مرده للعلاقة بالموضوع، وليس بالتقنية، أو بجودة العمل نفسه. موضوع العمل المعاصر عادة ما يكون محلياً، بينما العمل التاريخي يكون موضوعه عربياً.

❖ **إلى أي مدى يسمح العمل التاريخي بقراءة التاريخ وهو محكوم بسوق ونمط إنتاج معقد؟**

❖❖ عادة ما يقال إن العودة إلى التاريخ هو هروب من استحقاقات الواقع. هذا الكلام فيه الكثير من التسرع، فالعمل التاريخي (شأنه شأن المسلسل المعاصر) يصطدم بعقلية الرقابة بمعناها الواسع، سواء رقابة المؤسسات الدينية، أو الرقابة الاجتماعية. وبخاصة إذا كان من طبيعة الأعمال التي أحب أن أعمل عليها، والتي لا تعتمد على انتقائية الصفحات المضيئة الناصعة من تاريخنا، عداك بطبيعة الحال عن أن العمل التاريخي يتطلب ربما قدرة أكبر من الناحية التمويلية، وهذا غير متوفر في الصناعة التلفزيونية العربية، ومن هنا عادة يجد المخرج نفسه في مأزق نتيجة تطور وسائل الاتصال بشكل مذهل، فالجمهور أصبح على تواصل مباشر مع ما تنتجه ماكينة السينما العملاقة في العالم، وبالتالي يطالبنا بتقديم أعمالنا بالإتقان نفسه، وبالتقنية المتطورة نفسها.

❖ **ما هو سر ولعك بالتاريخ؟**

❖❖ أعتقد أن كثيراً من مشكلاتنا المعاصرة تتطلب مناقشتها أحياناً العودة إلى أصل الحكاية. العلاقة الملتبسة مثلاً بين الحاكم والمحكوم. شكل الدولة العربية. أسئلة النهضة المجهضة، كلها تضرب عميقاً في التاريخ، سواءً ذلك التاريخ المخفي والمستور، أو التاريخ المسطر الذي جرى تكريسه بشكله الحالي لخدمة أهداف سياسية وإيديولوجية، ودينية وطائفية. أعتقد أنه جرت محاولة لإعادة اكتشاف هذا التاريخ، وضمن هذا الإطار يجيء مسلسل (الزير سالم) و(الملك فاروق) و(التغريبة الفلسطينية) و(ثلاثية الأندلس)، وبدرجة أقل مسلسل

(صلاح الدين الأيوبي) الذي اتكأ على قراءة ترتكن للسائد، وقد اختلط فيها الموروث الشعبي، مع شذرات من التاريخ المدرسي، أو الحزبي، والسياسي.

❖ الأعمال التاريخية لا تظهر فيها التفاصيل كما تشتغل عليها في الأعمال المعاصرة، وهذه مسألة غير مفهومة وتحوي تناقضات برأيي. في الأعمال المعاصرة تعمل على التفاصيل، بينما في الأعمال التاريخية تأخذها كتلة كاملة؟

❖❖ ربما تكون ملاحظتك صحيحة، ولكنها مسؤولية مشتركة. هذا ليس نوعاً من التنصل من المسؤولية، وإلقاءها على شخص آخر. هي مسؤولية مشتركة تبدأ من الكتابة، والتي برغم سويتها العالية في كثير من الأحيان، سواء عند ممدوح عدوان، أو وليد سيف، أو لميس جابر تظل تتأرجح بين التاريخ، وبين الدراما. وهذه واحدة من مشكلات الكتابة التاريخية العربية التي لم تتحرر حتى الآن بشكلها النهائي من سلطة التاريخ كما هو حاصل في أماكن أخرى. أعرف أن للتاريخ سلطة هائلة جداً على الشخصية العربية تكاد أحياناً أن تشبه سلطة الدين بقوتها وسطوتها وتأثيرها الشديد. والتخلص منها يحتاج إلى جرأة ليس فقط عند صنّاع العمل الفني، وإنما أيضاً جرأة في التلقي، تحتاج إلى مناخ مختلف، يكفل للمبدع مقداراً أكبر من الحرية، نحتاج إلى سلطات تقبل الاختلاف، على اعتباره جزء من حيوية المجتمعات، وإلى مجتمع يشجع الحوار، ويحترم حق الآخر في التعبير عن رأيه.

نحتاج إلى جمهور لا تثور حميتهُ نصرة «للزير سالم»، عندما يخالف تصوراته الثابتة، المستمدة من خيال شعبي، لا يستند إلى حقائق تاريخية، وإلى سلطات لا تخشى تخليص التاريخ المعاصر من أكاذيب

دأبت طوال سنوات على ضخها، خدمة لأجندات سياسية وحزبية، فتكيل الاتهامات لمسلسل «الملك فاروق» بتهمة الدعوة إلى نظام ملكي.

نحتاج إلى رجال دين لا يسارعون إلى تكفير صناع العمل الفني، وإصدار فتاوى التكفير والقتل، عند مقاربة شخصية مثل الخليفة العادل، الفاروق عمر.

❖ لو كان التلفزيون عبارة عن شاشة كبيرة مثل السينما، هل كان ممكناً أن يؤثر على خياراتك الفنية لجهة المفهوم والتلقي والاستقبال والعلاقة بين المتفرج والشاشة؟

❖❖ المفارقة تكمن في أن المسلسل يتم تصويره في تسعين يوم، وهي المدة الزمنية التي يفترض أن تصور فيها فيلمك السينمائي، فتخيل المأزق الذي تقع فيه. من أجل هذا أقول إن فن التلفزيون، ورغم كفاحنا المستمر لخلق مناخ جيد فيه، وفرض شروط قريبة من الإبداع، فإنه يكاد أن يجافي الفن. هذا العمل اليومي المتواصل، والذي يمتد على اثنتي عشر ساعة من اللهاث، لا يتيح لك التدقيق بالتفاصيل والعناصر الفنية، فإذا كان هذا ما قصدته بسؤالك، فبالتأكيد، لو كان أتيح لي أن أقدم هذه الموضوعات عبر صناعة سينمائية، فإن النتائج ستكون مختلفة، ابتداءً من الكتابة وطريقة التناول التي يحققها فن السينما، وليس انتهاءً بهامش الحرية الأكبر، وطبيعة الجمهور، والشرط الإبداعي.

❖ هل هذا هو ما يجعلك متردداً بحسم خياراتك في الآونة الأخيرة؟ تقترب من السينما أكثر على حساب التلفزيون؟

❖❖ هذا حلم صعب المنال في بلادنا وغير متوفر للأسف. من أجل هذا أرى أننا نقدم العزاء لأنفسنا بادعاءاتنا أننا نحاول أن نقدم اللغة

السينمائية في المسلسل التلفزيوني، ولقد ساهمت الصحافة الفنية في سوريا، بالتبشير لهذا المصطلح. هل كان مجرد كذبة؟ أم أنها مجرد محاولات توفيقية، ربما جاءت ببعض النتائج الجيدة؟ سؤال برسم الإجابة.

❖ كتابة التاريخ للتلفزيون، هل هي نوع من أنواع الغش اللذيذ؟؟

❖❖ لطالما قلت إنه من الممكن كتابة تحذير للمشاهد قبل عرض المسلسل التاريخي يشبه التحذير الذي يكتب عادة على علبة السجائر بأن التدخين يسبب السرطان. أنت ستدخن بطبيعة الحال، ولكن يتوجب عليك الحذر: المسلسل التاريخي ليس هو التاريخ، بل هو وجهة نظر صنّاعه في هذا التاريخ. المشكلة تكمن في وجود جمهور عريض وغير متجانس، وتسيطر عليه الأميّة، وهو كسول، وغير قارئ، وهنا تكمن خطورة المسلسل التاريخي الذي يستقبله المشاهد على اعتباره الحقيقة المطلقة، وليس مجرد اقتراح قابل للنقاش، مع الأسف لا يدرك هذا المشاهد أن التاريخ نفسه قد يكون أحياناً مجرد وجهة نظر. فلقد سقطت بغداد منذ بضع سنوات فقط وعلى الهواء مباشرة، وفي ذروة التطور الهائل لوسائل الاتصال المباشر. كلنا نتفق على تاريخ هذه الواقعة، ولكن لكل من الفرقاء تأويلهم الخاص لهذه الواقعة. لكل منا حكايته المختلفة فما بالك بحوادث وقعت قبل مئات السنين.

كل ما نقدمه في المسلسلات التاريخية ليس إلا وجهة نظر خاصة، مع ملاحظة أنها تستمد قوتها من خلال تماسك خطابها الفكري والفني الذي لا يقل أهمية في إقناع المتفرج بأن ما نقوله هو الحقيقة، فإذا كنت تعتبر هذا كذباً، فإن جزءاً من الكذبة الأساسية يكمن في التاريخ نفسه.

❖ عندما تقدم على عمل، هل تبقي على شيء احترازي بحوزتك تضمن فيه «سلامتك» كمخرج، بما يخص العلاقة مع السوق والمنتج؟

❖❖ هذه مسألة لها علاقة بقدرتك على فرض شروطك، وهذا يجيء من حضورك، وما إذا كنت شخصاً مطلوباً أو مرغوباً به أم لا. هذا أمر قد تحصل عليه نتيجة مراكمة نجاحات سابقة، تتيح لك فرض وجهة نظرك، سواء على المنتج، أو حتى أحياناً على محطة معينة تكون هي صاحبة حقوق البث، أو حتى على ممثل أو كاتب بعينه. مراعاة شروط ومتطلبات سوق معينة مسألة قائمة، فمن المبالغة القول إنني تحررت منها، لأن العمل التلفزيوني في المحصلة النهائية خاضع لمجموعة من المتطلبات ابتداءً من الجمهور، وليس انتهاءً بالمنتج، وكل عمل فني جديد هو عبارة عن معركة جديدة لفرض أكبر قدر من الشروط، ولهذا تبدو أحياناً مسيرة مخرج ما، وكأنها حصيلة هذه المعارك.

❖ هل هي «بورصة تلفزيونية»، وسلطة أعلى من أي مشروع فني تشتغلون عليه، أم أنكم تملكون قوة يمكنها الوقوف في وجه هذه البورصة التجارية والسوق؟

❖❖ أرى أنها علاقة قائمة على صراع مستمر لا فكاك منه، وفي جانب منه يتوقف على قدرتك على فرض هذه الشروط. في مسلسل (أحلام كبيرة) خطر لي في لحظة جنونية أن أستخدم كاميرا «مهزوزة». كانت محاولة لتكريس الإحساس بالواقع بقدر أكبر من خلال صنع كادر غير منضبط، وكأن ثمة شخص يحاول أن يسجل هذه اللحظات عبر كاميرا متلصصة وقلقة ومحمولة على كتف ما. كنت أريد أن أعطي هذه

الكاميرا الشعور بالحياة، وكأنها تتنفس، وليس مجرد إطار ساكن أو محايد. مثل هذا الاقتراح الفني البسيط عورض بشدة من قبل المنتج الذي لم يستطع أن يفهم مبرراته، ولكنني أصرّيت عليه، فيما بعد عورض من قبل المحطات التي أعادت النسخ الأولى من المسلسل بذريعة وجود عطب فني مطالبة بإصلاحه، واضطررت أنا للقيام بإقناع هذه المحطة أو تلك بعد أن فشل المنتج في الدفاع عن وجهة نظري. حتى تغيير شكل الكادر التقليدي (طول وعرض الشاشة) تطلب وقتاً طويلاً لنقنع الجهات المنتجة به. تخيّل أن مثل هذه العملية البسيطة احتاجت إلى كل هذا الوقت لإقناع المنتج والمحطات الفضائية المختلفة، ولم يكن ليمر هذا الموضوع ببساطة. شدّ الحبل بين المنتج الذي يركن للسائد، وبين المخرج الذي يحاول أن يقدم بعض الإضافات، ليس فقط على موضوعاته، وإنما أيضاً على الشكل الفني الذي يقدم من خلاله هذه الموضوعات، هو لعبة أزلية، لن تتوقف. الآن أصبحت حركة الكاميرا المهزوزة موضة سائدة، وشكل الكادر بمقاسه العريض قاعدة.

❖ قد يغدو هذا مقبولاً في السينما إلى حد بعيد، ولكن التلفزيون يخشى على سلطته من هذا التجريب؟!

❖❖ صحيح.. يبدو فعلاً أن التلفزيون فن عصي على التجريب، وهذا بسبب طبيعة الجمهور غير المتجانس الذي يضم نسبة عالية من الأميّة، والذي يميل إلى التبسيط، ويرى في المسلسل التلفزيوني بديلاً عن حكايات ما قبل النوم. في السينما يبدو أن شرط العمل السينمائي - يكمن أساساً - في التجريب والاختبار والابتكار والبحث، وهذه من طبيعة الفروق الجوهرية أساساً بينها وبين التلفزيون، والفنون الأخرى التي يمكنها أن تكون نخبوية في كثير من الأحيان.

❖ من هو الممثل المؤهل للتاريخ الذي تعمل عليه؟

❖❖ من دون شك الممثل الذي يمتلك قراءة موازية لقراءتي.الممثل المثقف، والمتحرر من الحلول الجاهزة، وأعتقد أن هذا موجود بالفعل عند بعض الممثلين، ومنهم من تكرر وجوده أكثر من مرة مثل جمال سليمان، وتيم حسن، وباسل خياط وخالد تاجا، وآخرين. وما يجمع بينهم هو محاولة أنسنة هذه الشخصيات، واكسابها الطابع الشخصي. لقد ساد في التلفزيونات العربية، وحتى في التلفزيون السوري، نوع من التمثيل، يمكن أن نطلق عليه بلغة ساخرة صفة «التمثيل التاريخي»، والذي يعتمد على التفخيم والتجويد في الإلقاء بالاعتماد على «جستات» خارجية محددة، وساهم في ذلك بالطبع «ميزانسينات» تكاد أن تكون مسرحية الطابع. بالنسبة لي كان مهماً أن أعطي انطباعاً عن نوعية معينة من التمثيل يقوم على تكسير هذه الكليشيات، وتحويلها إلى شخصيات إنسانية، ومحاولة التقاط جوهرها الإنساني، والبحث عن أفعال بسيطة تشبه الأفعال المعاصرة، وهي في معظمها كانت تحتاج إلى فهم مختلف للتاريخ، ولفن التمثيل معاً.

❖ من يكون هنا الحكم برأيك.. أنت، أم النص المكتوب، أم التاريخ، أم المؤسسة الإنتاجية نفسها؟

❖❖ الحكم النهائي هنا، هو شخص المخرج، فهو من ينتقي كاتبه نفسه. معروف أن هناك شركات إنتاج تقوم بانتقاء النص بالإضافة إلى الممثلين في «رزمة» واحدة إن جاز التعبير. هذا أمر يختلف عن رؤيتي، وأحاول أن أرفضه طيلة الوقت. بمعنى أنني أنا من أختار النص، والكاتب، والممثلين، وطاقمي الفني. في مسلسل (الزير سالم)، وأنا سأبدأ منه بوصفه العمل التاريخي الكبير الذي انطلقت منه، أنا كنت صاحب

الفكرة. وقد عرض عليّ من قبل جهة الإنتاج مسلسل آخر، ولكنني لم أكن مقتنعاً به، ورغم أنني لم أكن ممتلكاً قراري بالكامل في ذلك الوقت، وكنت أبحث عن فرصة عمل مثل كثر غيري، إلا أنني أوقفت العمل، واقترحت بدلاً منه نص الزير سالم، وفيما بعد نص صلاح الدين الأيوبي الذي كانت شركة الإنتاج قد كلفت به قمر الزمان علوش، وكان قد كتب منه سبع حلقات، ولكن كان لدى كل منّا قراءته الخاصة والمختلفة، ناهيك عن أن طريقة التعبير كانت متناقضة، فأوقفت المشروع، واقترحت وليد سيف. (ثلاثية الأندلس) كانت عملاً مشتركاً منذ لحظة الاتفاق على الفكرة وكتابتها لاحقاً. جرى الأمر نفسه مع مسلسل (الملك فاروق)، فقد كنت أمتلك حلقات أولى من المشروع بتوقيع محفوظ عبد الرحمن، وكنه لم يكن النص الذي أريد إخراجه، رغم احترامي الشديد لحرفية ومهنية عبد الرحمن الذي لا يحتاج شهادتي بالطبع، ولكنني كنت مختلفاً عنه حول المنطلقات الفكرية، وربما الأيديولوجية في رؤية ذلك العصر.





من مسلسل «صراع على الرمال»

صفحة بيضاء





من مسلسل «صراع على الرمال»

صفحة بيضاء

القلعة الرابضة... القلعة المختفية:
أسئلة محمد علي باشا

توقف مشروع فيلم (محمد علي باشا). لم تكتمل الصورة يومها، وظلت غائمة ومتأرجحة بين الفيلم والمسلسل. الزيارات المتكررة إلى القاهرة في الفترة الماضية لم تفلح بإعادة إنتاج شيء من سيرة مؤسس وباني نهضة مصر الحديثة.

لم تنقطع لقاءاتي بحاتم علي منذ سفرنا معاً عام 9200 إلى الجزائر لحضور فعاليات مهرجان وهران للفيلم العربي. وفي الجزائر ولدت فكرة الكتاب بعيداً عن موسوعات مفترضة تؤرخ للدراما السورية بوصفها علامة جماعية فارقة، ومشاغلات جماعية قد تكرس ظاهرة لا يراد لها أن تكون صمّاء في نهاية المطاف. لم يكن صعباً إعادة اكتشاف أنها ليست كذلك. لم يكن أمر الكتاب هو السبب. لا ليس الأمر كذلك. لا يصعب تأكيد ذلك أو نفيه. ولكن استهلال الفكرة بأنها علامة جماعية فارقة كانت مؤرقة. يسهل هنا إعادة تدوير الفكرة عبر التلفزيون بوصفه نقطة أعلى في عالم اتصالي شامل يدخل البيوت والقلوب من غير استئذان.

ليس صعباً تأكيد أن البطل التلفزيوني يمنح الثقة أيضاً لأصحاب هذه القلوب والبيوت. ربما ينشأ ذلك عن اضطراب اجتماعي

واقتصادي يعيشه معظم الناس عندنا في العالم العربي. ربما هذا ما يذهب علماء الاجتماع إلى تأكيده في هذه الخلوة البيضاء الصغيرة حين لا تعدو عن أن تكون كوة هائلة في الفضاء، فالبطل التلفزيوني ليس مجرد حكاية يقف المشاهد أمامها، بل هو نقطة ضعف، ما إن يرتبط به ويتمثل حكايته.

لم يكتمل مشروع الفيلم لأسباب كثيرة. كان شبيهاً بقلعة محمد علي نفسها. تتحول القلعة أيضاً إلى شرك منزلي مستور يمثله البطل التلفزيوني باستيلائه على مقعد الحكاية الشعبية حين تتقصد أن تكون كذلك، ويقصد الشمول الذي سيميز لغة حاتم علي في التلفزيون نفسه. المقعد الشعبي للبطل يصنع الخيال، والتلفزيون يعمل على التخلص منه. هذا شأن مختلف ليس هنا أمر تأكيده أو نفيه أو حتى الجزم بوجوده أصلاً. القلعة لا تتزحزح من مطرحها. الكتابة هي من تتأرجح على شرفاتها. البطل على مقعده غير متأثر بالتغيرات الحاصلة من حوله، والمخرج على ثبات في مواجهة القلعة، ويقوم بتجديد خياراته مع كل بطل شعبي جديد.

يذهب علماء الاجتماع في مواجهة «القلعة» التلفزيونية إلى تعريف هذا الفن الناتج عن مصالحة بينها، وبين الصورة بأنه فن لا يتوارى. إنه يتتالى في النفس البشرية منذ النصف الثاني في القرن العشرين. يخلق أبطاله من دون رحمة، ولن يكون صعباً إيجاد ذلك الشرك القائم على السر المنزلي، والشمول الذي سيميزه، والذي يسهم دفعاً في تطوير أو «اختلاق» حس اتصالي جديد لم يكن موجوداً من قبل. يخلق التلفزيون عالماً من المثاليات، ويبدو أنه لا يمس واقعاً في أي مكان، وهو نفسه، أو من تلقاء نفسه أصبح شبكة اجتماعية متداخلة ببعضها حد الالتصاق والتنكر، كأنه موسوعة معرفية لا حدود أمامها، ولا حدود لها، وبالتالي

لا يعكس الفن بالشكل المتعارف عليه. لم يكن الأمر كذلك في مواجهة القلعة. ليس مشروع محمد علي تلفزيونياً إلا نقطة تحول لم تكتمل. المعضلة كبيرة، ومختلفة، ولا تقوم على تنظيرات سوسيولوجية عليا، وهي نابعة أساساً من اختلاف التقاليد الفنية في بلد صغير مثل سورية، وبلد مثل مصر لديه صناعة تلفزيونية أكثر تطوراً، وصناعة سينمائية راسخة ومرتهنة لمتطلبات السوق ومعاييرها. الفضل التلفزيوني يقود أحياناً نحو أفلام سينمائية لم تعد صافية بالكامل، كأنها لم تكن وليدة هذا الفن الخالص.

لا يغيب حاتم علي عن اللقاء في المقهى القريب من أوتيل (رويال) في الباهية الجزائرية وهران. ما يبقى بعد ذلك هو الاعتقاد بوجوب استمرارية الطقوس عن تاريخ في قلعة تعاد كتابته مجدداً بشكل احتفالي غير مكتمل. ليس التمظهر الذي تبديه هذه الشخصية أمام جبروت القلعة يجعلها بمأمن عن النقد والملامسة في العمق.

يقول حاتم:

مع الأسف هي معايير مختلفة تعتمد على شباك التذاكر. وبالتأكيد يبدو، وكأن النجم يملك فيها امتيازات وسلطة أكبر على المشروع الفني. أنا لا أخفيك أن هذا قد يولد حساسية بطبيعة الحال مع مخرج مثلي تعوّد أن يكون صاحب المشروع من ألفه إلى يائه. وكان عندي وما زال شروطي الفنية، مع هذا الموضوع، وعندي النية بأن أبقى صاحب القرار الأول والأخير، رغم إدراكي لأهمية موقع الممثل في السينما المصرية، وهي – للمفارقة - سبب إضافي في عزوف الكثير من المخرجين الجيدين وبقائهم في بيوتهم، وعدم قدرتهم على إنجاز فيلم مثل داود عبد السيد، محمد خان، خيري بشارة، وقبلهم بالطبع توفيق صالح. والوحيد الذي كان ينجو من معضلة الإنتاج هو يوسف شاهين،

وأعتقد أن واحدة من نقاط قوته، لم تكن تنبع من كونه مخرجاً وحسب، وإنما لأنه امتلك أيضاً قراره كمنتج.

وبالرغم من أن مشروع محمد علي قد توقف، إلا أن النظر من زاوية متدرجة مهملة نحو توقفه الاضطراري قد يتيح قراءة أخرى للقلعة الإنتاجية التي أرساها التلفزيون في العالم العربي، وهي قلعة تزداد رسوخاً بشكل يومي، وقد تصبح وقائع الحياة العربية الجديدة رهناً بها، وبثباتها، وكأنها اليقين الجديد الذي لا يمكن معاينته أو الوقوف عليه إلا من خلال ما توفره من إطلالة على تقلبات الانسان العربي الجديد، أو كأنها مصدر عجينته الجديدة في سعيه الدائم لاستجداء التاريخ. لم يكن المشروع في وجهه الآخر، إلا خروجاً مكتملاً من فك هذه المقولة، وهو سعي للتخلص منها:

❖ لماذا محمد علي سينمائياً؟ لماذا لم تتعامل معه في عمل تلفزيوني، فالسينما قد تضيق به؟

❖❖ العنوان قد يوحي بذلك، وأكنه تجربة أخرى في الإطار نفسه، حيث درجت مسلسلات السيرة الذاتية في الآونة الأخيرة. ولكن سيناريو محمد علي مكتوب بلغة سينمائية، وهو لم يكتب بطريق (الملك فاروق). يتحدث السيناريو بشكل أساسي عن مذبحة القلعة، أو ما تم التعارف عليه تاريخياً بهذا الاصطلاح، وهو يحاول أن يطرح سؤالاً ببعدين اثنين: أخلاقي وسياسي. هل يجوز فعلاً لحاكم ما تحت أي ظرف، ولأي غاية كانت أن يرتكب مذبحة بهذا الحجم؟ برأيي إن هذا سؤال معاصر طرح بقوة في الآونة الأخيرة، وما زال يطرح مع كل إشكالية سياسية معاصرة. أعتقد أنه سؤال طازج وفي غاية المعاصرة،

ولا يتوقف على أن يكون كذلك في كل محنة أو منعطف نمر به اليوم.

المحاولة لا تخص مصر وحدها، وإن بقيت القلعة فيها رابضة ومخفية في آن. ما يراه، لن يقف عند التخوم التي تربض عندها قلعة محمد علي باشا، فثمة محاولة في أكثر من بلد عربي، لإعادة قراءة هذا التاريخ قراءة منصفة تبعده عن التجاذبات السياسية، والقراءات الحزبية الضيقة. نحن بحاجة لذلك. حين يقول حاتم علي ليس فقط من منظور بحثي أو تاريخي، بل من منظور الممارسة اليومية التي قد تقرب بلداننا العربية وتؤهلها سواء من ناحية الجمهور، أو من ناحية النخب الحاكمة من فهم مصطلح الديمقراطية وتقبل التعددية والاختلاف.

في نهاية المحاولة تبقى الديكورات على حالها. القلعة في مكانها لا تتزحزح. تبدو رابضة على أسئلة ثقيلة ومقلقة. لا تتبدل الأحوال. السينما ليست مهددة من التلفزيون يقول روسيلليني. إنها مهددة من السينما نفسها. لا ينحدر المشروع نهائياً. يحفظ صيغته السينمائية. هي معركة على كل الأصعدة: تشكيل المجموعة الفنية، بناء الديكورات. والإبقاء على الأسئلة متوهجة، فالمعركة في طريقها للخروج إلى العلن ما بين سلطة الممثل وسلطة المخرج. هي معركة ما زالت مؤجلة. والقلعة لا ترحم تكون رابضة على التاريخ، أو حين تكون مختفية بين وهج الأسئلة.

داخل... وخارج الأستوديو
انتقام الجوقة البشرية

❖ لو طلب منك إعادة «تلفزة» مسلسل من الحقبة الماضية، فما هو المسلسل الذي ستختاره، ولماذا؟

❖❖ مسلسل (انتقام الزبّاء) من إخراج غسان جبري، بالرغم من أنه جرت محاولة للشغل على الشخصية نفسها بعنوان آخر في مسلسل أكثر حداثة بتوقيع بسام الملا. ربما يكون السبب عاطفياً ووجدانياً، أكثر منه ارتباطاً بطبيعة المهنة نفسها، المسلسل بحدّ ذاته واحد من المسلسلات التاريخية التي تركت أثراً كبيراً في نفسي، وخاصة تلك الصرخة التي تحتويها «التيترات» الخاصة به، وقد كانت مؤثرة جداً، ربما لأنها تشكّلت من الموسيقى، والعنصر البشري معاً، وهذا كان شيئاً جديداً، ويشبه الثورة، وعلى بساطته أكسب المقدمة عمقاً أو بعداً عاطفياً مؤثراً. وفيما بعد، وعندما كنت أذهب للتصوير في مدينة تدمر بما تعنيه هذه المدينة من صحراء ونخيل وفضاءات صالحة دوماً لأن تتحول إلى «لوكيشن» كبير ومغرٍ. وأثناء مروري جيئة وذهاباً مخترقاً آثارها الضخمة، كنت أحس دائماً كما لو أنني أدخل ولو للحظات هذا العالم المدهش من طرفه، لأخرج من طرفه الآخر. أدخل في العوالم التي أقصدها للتصوير منتشياً. ودائماً كنت في كل

مرة أمرُّ فيها من هذا المكان أعود وأتذكر (الزبّاء) بنسخته القديمة، فقد كان أكثر تأثيراً من النسخة المعاصرة. هل كان ذلك بفعل تقادم الزمن، أم بفعل طريقة التلقي، أم بفعل البساطة، وقد تحولت فيما بعد إلى إنتاج ضخم؟! من المؤكد أن هذه مسألة تحيل إلى قراءة كل المحاولات لإعادة «تلفزة» كثير من الأعمال مرة ثانية، بعد أن وصلت التقنية التلفزيونية إلى ما وصلت إليه من تطور، وما وصله سقف الإنتاج من تضخم، وبالتالي، كيف يمكن أن تشعر بغلبة النسخة الأولى. هل هو بفعل العلاقة العاطفية مع العمل، أم الناحية الموضوعية كذلك هي من تفرض رأيها هنا من غير جدال؟

❖ ولو طلب إليك إعادة «تلفزة» عمل معاصر ماذا تختار؟

❖❖ أختار دون تردد مسلسل (دائرة النار). كان أول مسلسل درامي أشارك فيه كممثل، وهو من كتابة ممدوح عدوان، وإخراج هيثم حقي. لقد شاركت فيه بدور صغير، ولكنه ترك أثراً بداخلي لا يمحى، وقد لمسته في بداية حياتي المهنية، وكانت ميزة هذا العمل الدرامي أنه بالفعل يمكن اعتباره أول مسلسل يصور كاملاً بالكاميرا المحمولة. والكاميرا المحمولة ليست تقنية فقط، ولكنها طريقة تفكير مختلفة، ورغم أن هذه الطريقة كانت في بداياتها، إلا أن هيثم حقي حقق بها نتائج مبهرة. ولطالما رغبت بداخلي أن أعيد تصوير هذا المسلسل، لأنه غني بالشخصيات المتفردة والمدهشة، ولن أنسى أبداً شخصية «موفق» التي لعبها باقتدار طلحت حمدي. كانت شخصية تعج بالتناقض، لامست عقلي وتفكيري بقوة، وكانت برأيي واحدة من أجمل الشخصيات التي قدمتها الدراما السورية - ربما - حتى الآن.

❖ ألم تكن هناك مبالغة بدور الكاميرا المحمولة في الدراما التلفزيونية السورية، أم أنها جاءت في سياق تطور طبيعي فرضته هذه الدراما، لا علاقة له بقصب السبق هنا، ولمن تنتمي، طالما أنها كانت موجودة من قبل، وليس في الأمر اختراعاً؟

❖❖ كلنا سمعنا في أكثر من مناسبة أن أكثر من مخرج سوري يعتبر نفسه أول من استخدم هذه الكاميرا، أو أدخلها إلى الدراما التلفزيونية. هذه الكاميرا هي تطور منطقي وطبيعي لتقنية التصوير. وأعتقد أن المقصود بهذا السبق ليس السبق التاريخي. فكل هؤلاء المخرجين صادقين برأيي في هذه الادعاءات. ولكن.. لم يكن مجرد استخدام هذه الكاميرا في التصوير هو الأمر الحاسم في «أبوة» أي من هؤلاء المخرجين لها، فحتى اليوم، وبعد كل هذه السنوات الطويلة من استخدامها، ثمة مخرجون كثر يستخدمونها بالمنطق نفسه الذي كانوا يستخدمون فيه الكاميرات الثلاث داخل الاستوديوهات المغلقة.

❖ ما هي قصتك مع الصرختين: صرخة منى واصف في مسلسل (أسعد الورّاق) وصرخة سلوى سعيد في مسلسل (انتقام الزبّاء)؟

❖❖ ربما، وبعد أن تحولت إلى مخرج، حاولت أن أستنبط هذه المشاعر من النصوص التي اشتغلت عليها، وأن أطور بعض المواقف الدرامية إلى ذرى عالية، هذا النوع من التمثيل ظل حتى وقت قريب يمكن قبوله، والتعبير عنه ببساطة في المسرح، بينما ظل التمثيل التلفزيوني ينأى بنفسه بعيداً عنه، مع وليد سيف ومن خلال كتاباته العميقة وصل الممثل إلى هذا التسامي التراجيدي، وصار في كثير من

الأحيان لبعض الشخصيات صرختها الخاصة، وكان هناك ممثلون يساعدونني في هذا الاتجاه، الذي أخذ يظهر للوهلة الأولى، وكأنه حالة شطط بحاجة لبعض التبريرات، بينما كنت في الجانب الآخر من العملية أصطدم بطرق أداء البعض من الممثلين التي لم تسمح لنا بالتوصل إلى مثل هذه النتائج.

❖ هل خطر ببالك، وبعد أن تطورت أدواتك التلفزيونية إلى ما وصلت إليه من تطور، أن التلفزيون يمكن أن يكون شراً لا بد منه؟

❖❖ هو ليس شراً مطلقاً في الحقيقة. أنا قد عبرت عن هذا الشيء في الآونة الأخيرة في أكثر من مقالة، ووجدت الكثير من الآراء التي استغربت أن واحداً مثلي يمكن اعتباره الابن الشرعي للتلفزيون يعلن عن هذا الشعور الذي لا يحمل الكثير من الود تجاه العالم الذي يعمل فيه. هذه حقيقة ليس لها علاقة بالمكانة التي وصلت إليها في صناعة التلفزيون. بصراحة هذا شعور كان يرافقني منذ البداية. دائماً كنت أشتغل في الدراما التلفزيونية، وعيني على السينما، ولكن لظروف العمل السينمائي، وطبيعة الإنتاج في سورية، بدا لي أن هذا شبه مستحيل، ورغم ذلك حاولت على الدوام أن أطوع نفسي، وأوازن بين متطلباتي الفنية، وبين متطلبات التلفزيون وشرطه، وصرت في كل عمل جديد أحاول أن أفصح عن جزء من طريقة تفكيري الخاصة بقدر ما يتيحه الظرف نفسه، سواء باقتراحات بصرية مختلفة، أو أفكار أكثر جرأة، أو حتى بتجريب معين، كإدخال عناصر الجوقة، أو استخدام الكاميرا «المهزوزة» في مسلسل بأكمله، حتى تقبل المشاهدون بالتدريج عملية كسر الإيهام التي كنت أقصدها من وراء هذا

الاستخدام. وحتى لو لم يحصل ذلك، إلا أنني كنت سعيداً، لأنني استطعت فعلاً أن أثبت أن فن التلفزيون من الممكن إلى حدود معينة أن يكون مثله مثل المسرح والسينما فناً قابلاً للتجريب والبحث. وفيما بعد عندما تسنى لي أن أحضر مهرجانات سينمائية، وجدت أنني معروف كمخرج في دول عربية كثيرة، وحينها اكتشفت فعلاً سطوة التلفزيون على المستوى الجماهيري، وأنه يستطيع أن يصدرك بقوة قد تعجز السينما عنها، وهذا أمر مؤسف، وإن دلَّ على شيء، فهو يدلُّ على سطوة هذا الجهاز، وتحوله في بلداننا العربية إلى مصدر الترفيه الأول، وربما إلى مصدر المعرفة الأول.

❖ ما إن تتطور في عملك التلفزيوني، حتى تتوسع أيضاً سطوة التلفزيون. وما إن تزداد أهمية العمل التلفزيوني، حتى يزيد من سطوة الإعلانات مثلاً. هل هو «الفضل التلفزيوني» الذي لا فكاك منه لأحد؟!

❖❖ هذا جزء من معادلة تؤكد أنك فعلاً في المسلسل التلفزيوني تكون مرتهناً ليس فقط لذائقة الجمهور، وإنما أيضاً لمتطلبات السوق نفسها، والتي تتجلى بطبيعة الحال بالتواطؤ بين المحطات، وبين السوق الإعلانية. في المحصلة سوف تكتشف أن هذه المحطات هي من تشكل مزاج هذا الجمهور، وتحدد أحياناً توجهاته، وهذا أمر قائم على المصادفة برأيي، أكثر منه كونه استطلاعات دقيقة للرأي العام، باعتبار أننا نفتقد في العالم العربي افتقاداً مدهشاً لمثل هذه المؤسسات، ويصبح نجاح عمل ما، هو مؤشر على ذائقة الجمهور، وبالتالي يتم توجيه – ربما – دفة الإنتاج باتجاه معين لسنوات طويلة، بذريعة أن هذا ما يريده الجمهور فعلاً.

❖ لطالما تردد أن التلفزيون بلا ذاكرة، والسينما هي التي تحفظ هذه الذاكرة. كيف يمكن أن نفهم ذلك، وهل نستنتج هنا خلاصة ما؟

❖❖ هذا قول شائع للغاية لدرجة أنه قد تكرّس فعلاً. ولكنه ليس حقيقياً مئة بالمائة. الشريط السينمائي فيما لو جرى حفظه، وأرشفته بشكل جيد، بالتأكيد سيعمّر ويعيش طويلاً. وأظن كذلك أن الأشرطة التي تسجل عليها المسلسلات التلفزيونية ستعمر وتعيش طويلاً، فيما لو تم حفظها بذات الطريقة، مثلها مثل الشريط السينمائي. أنا أتكلم فقط من الناحية التقنية، ولكنني أعتقد أن الفرق لا يكمن في أن أحدهما يتلف، والآخر يبقى. القصة تكمن في أن الفيلم السينمائي يمكن أن تشاهده في ساعة ونصف، هنا تكمن سهولة استعادته، وهذا ما يميزه عن الشريط التلفزيوني، فلمشاهدة مسلسل تحتاج إلى جلسة تصل إلى عشرين ساعة على الأقل، وهذا غير متوفر بالتأكيد، وربما لهذا السبب لا نجد نقاداً تلفزيونيين متخصصين أيضاً، لأن معظم من يكتب عن التلفزيون، لا يتسنى له قراءة العمل بدقة، فهو ليس لديه الوقت الكافي ولا الإمكانية لمشاهدة عشرين ساعة بشكل متواصل.عصب العمل الفني المتمثل في الإيقاع، لا يمكن تلمسه أو تحسسه في العمل التلفزيوني. شرط العرض يكون ظالماً لكثير من الأعمال التلفزيونية التي حاولت أن تطرح موضوعات هامة وبلغة فنية جيدة، تكاد تقارب العوالم السينمائية.

❖ متى دخلت أستوديو تلفزيوني لأول مرة، وماذا تتذكر منه؟

❖❖ أول أستوديو تلفزيوني دخلته كان في مصر. نحن في سورية لم يكن عندنا استوديوهات، وهذا بالطبع أحد عيوب المسلسل

السوري، فلعمل صناعة سينمائية أو تلفزيونية لا بد من بُنى تحتية، وأهم مرتكزاتها هو وجود أماكن للتصوير، سواء أكانت مغلقة أو مفتوحة. لكن السوري بشطارته و«فهلويته» التاريخية المتعارف عليها، استطاع فيما بعد أن يحول هذه النقيصة إلى ميزة، فعدم وجود أستوديو دفعه مكرهاً للخروج إلى الشارع، وهذا الخروج لم يكن تقنياً، إنه خروج من منطق تفكير إلى منطق آخر، لأنه أتاح للكاتب على سبيل المثال أن يتابع شخصياته دون أن يتقيد بمتابعتها من مكان مغلق إلى مكان مغلق آخر، وصار أكثر حرية بمتابعتها في أماكن ومناخات مختلفة، وهذا ينسحب على فني الصوت الذي صار يتوجب عليه أن يسجل الصوت ضمن الضوضاء، والعوامل الخارجية المختلفة. وهو برغم كل ذلك طور مهاراته في تسجيل صوت مقبول فنياً. وكذلك الأمر بالنسبة لمدير التصوير، الذي صار عليه أن يستنبط جمالياته من مصادر الإضاءة الطبيعية، وهذا قد أعطى أبعاداً جديدة للصورة نفسها، وكل ذلك أثر على طريقة التمثيل. الخروج من قلب الديكورات المصنّعة، كان يعني أيضاً الخروج من «الميزانسينات» المفتعلة، والاقتراب، والالتصاق بحركة الشارع، وبالحياة نفسها، وهذا طور مدرسة التمثيل السورية باتجاهات أكثر بساطة وواقعية، وهذا قد انعكس بدوره أيضاً على عنصر المونتاج، وهو العصب الأساسي في هذا الموضوع. لقد استطاع السوريون تحويل هذه النقيصة إلى واحدة من ميزات الاقتراح البصري الجديد. وأنا عندما ذهبت إلى مصر كنت ضد استخدام الأستوديو، ولكنني اكتشفت أن طبيعة العمل التلفزيوني في مصر مستحيلة خارج الأستوديو بسبب الازدحام الشديد، والضوضاء، ونقص الخبرات في التصوير الخارجي، وصعوبة الحصول على تصاريح للتصوير في الأماكن الخارجية. ولكل هذه الأسباب

وجدت أنني لن أستطيع التصوير في أماكن حقيقية، لذلك اضطررت للدخول إلى الأستوديو. وكنت متهيباً جداً في البداية، إلى أن وفقت بمهندس ديكور (عادل المغربي) استطاع إلى حد كبير أن يعيد تركيب العصر الذي يتحدث عنه المسلسل، واكتشفت أنه بالإمكان، فيما لو توفرت إمكانات تقنية جيدة، ومهندس ديكور جيد اختصار الكثير، من الجهد والمصاعب الشديدة، إذ يمكن العمل من دون الارتهان لمسألتي النهار والليل، والضوضاء، والجلوس في مكان مكيّف، كما لو أنه الجنة. هذه كانت واحدة من ميزات هذه التجربة، فقد دخلت بقناعات مختلفة، وخرجت كذلك بقناعات مختلفة أخرى.

❖ هذه الامتيازات التي تحصلّت عليها في الأستوديو ألا تخيفك بعض الشيء وتغير قناعاتك، بأنه ممكن أن تلجأ إليه دائماً. أم أنك مازلت تنتصر للكاميرا المحمولة، والخروج إلى الشارع؟

❖❖ مما لا شك فيه أن العمل داخل الأستوديو يتيح للمخرج السيطرة على كل عناصر العمل، سواء العناصر الطبيعية، أو العناصر الفنية.

❖ عندما تصور في الأماكن الخارجية، هل تشعر كما لو أنك في مقامرة غير محسوبة؟

❖❖ نعم، يحدث أن تذهب إلى أماكن حقيقية، وتضطر لتعديل رؤيتك الإخراجية، أو تقدم بعض التنازلات التي تفرضها طبيعة المكان نفسه، بينما في الأستوديو تكون قادراً على تصنيع مكانك كما تتخيله. ولكن كانت مشكلتنا على الدوام تكمن في نقص الخبرات المتأتية من قلة الممارسة. عدم ممارسة التصوير داخل الاستوديوهات، وبالتالي عدم

مراكمــة خــبرات لهــا علاقــة بالــديكور، والإكســسوارات علــى وجــه الخصوص. بالطبع هناك فكرة قديمة مفادها أن التصوير في الأستوديو يرتبط عادة بالكاميرات الثلاث. هذه طبيعة التلفزيون الكلاسيكي، ومنه جاء نفور الجيل الجديد من التصوير داخل الأستديو، ولكن إن استطعت أن تحقق عالمك كما تريد ضمن ظروف إنسانية جيدة، وظروف فنية تتيح لك السيطرة على كل عناصرك، وتصور بالطريقة السينمائية التي تريدها، ستكتشف بطبيعة الحال أن الأستوديو هو العالم الأمثل. ولا يجــب أن ننــسى، أن معظــم الأفــلام الكــبيرة تــصور الآن ضــمن الاســتوديوهات، بعد أن تطورت فنون الغرافيك والتقنيات الجديدة بشكل غير مسبوق.





من مسلسل «التغريبة الفلسطينية»

صفحة بيضاء





من مسلسل «التغريبة الفلسطينية»

صفحة بيضاء

التغريبة الفلسطينية..
لا أكثر ولا أقل

❖ كل هذا المديح الذي لاقته (التغريبة الفلسطينية) من أين جاء برأيك؟

❖❖ أعتقد أنه جاء من الانسجام بين مضمون مهم، وشكل تعبير استطاع أن يلامسه، وأظن أن العمل كان مشحوناً بعاطفة حوت بعض المبالغة أحياناً، بالرغم من أنها لم تحوله إلى منشور دعائي. هذا التوازن الدقيق باعتقادي هو السبب وراء هذا الأثر الذي خلقه العمل. في (التغريبة الفلسطينية) كنت أشعر أنني أصنع مسلسلاً عني أنا، لأنه كان هناك تقاطعات كبيرة بين هؤلاء الناس، وبيني كشخص. وبطبيعة الحال كان هناك تماثل بين المؤلف وبين موضوعه.

❖ حتى تلك اللحظة، الموضوع الفلسطيني لم يستوف شروطه الدرامية على صعيد الإنتاج التلفزيوني، كيف جاءت (التغريبة الفلسطينية) وعملت هذا الانقلاب؟

❖❖ إذا كان ثمة انقلاب هنا، فأنا أرى أنه ناتج عن زاوية الرؤيا الجديدة والمختلفة. زاوية الرؤيا التي لامسها من قبل كتّاب كبار، ومخرجون كبار، سواء منهم غسان كنفاني، أو توفيق صالح،

وحتى شواهد أخرى لا تقل أهمية عنهما. ولكن في الدراما التلفزيونية كان الموضوع دائماً يخرج من إطاره الفني ليقع في الشرك الدعائي، ربما نظراً لطبيعة جهاز التلفزيون، وطبيعة المتفرج، وطبيعة الشرط الحكومي الذي يقف وراء هذا الجهاز، وكان يحوّل الفلسطيني إلى مارد، ويحصره في إطار العمل الفدائي المقاوم الذي لا يقهر. بالطبع سادت هذه النظرة لفترات طويلة، وأحياناً كان ممكناً أن تجد لها ما يبررها، باعتبار أنها كانت جزءاً من التعبئة العامة، إذا جاز التعبير. وهذا سرى أيضاً، ولفترات طويلة،على الشعر الفلسطيني، والرواية الفلسطينية، والقصة والخطاب الفني الثقافي بمجمله. وجاء بعد ذلك على شكل استثناءات وطفرات من يؤسس لبعد آخر، بعد إنساني كان مفقوداً على الدوام. هذا التوجه كان موجوداً في (التغريبة الفلسطينية). حاولنا أن نقدم الفلسطينيين بأحلامهم وآلامهم ونقاط ضعفهم، وأن نردهم إلى آدميتهم. أنسنة هؤلاء الناس والتركيز على لحظات الضعف في حيواتهم، وفي انكساراتهم، وانهزاماتهم، (كما في لحظات موتهم) وتخليص التمثيل من الخطابة والمبالغة وكليشيات الفلسطيني (السوبرمان). كان من أهم أولياتي. أظن أن ميزة (التغريبة الفلسطينية) أنها حولت هذه النماذج والأنماط إلى شخوص من لحم ودم.

❖ لنبقَ قليلاً في هذا الفناء الخلفي. في سياق اكتشاف الأبعاد الإنسانية للشخصية الفلسطينية، ثمة استعارة مؤججة لسلاح السخرية من الذات، مثل شخصية قيس الشيخ نجيب؟

❖❖ ليس فقط الشخصية التي لعبها قيس. وحتى «مسعود» (رامي حنّا) كان يمتلك حس سخرية عال من نفسه، ومن الظرف الذي

وجد نفسه فيه، ومن الآخرين بطبيعة الحال. هذا تطهر. والإحساس المتعاظم بالسخرية من الذات، يكشف عن وعي الشخصية بأحلامها وطموحاتها، وأعتقد أن البشر الذين يسخرون من أنفسهم هم أشخاص أذكياء بالفطرة، هي جزء من عملية التطهر، فأن تعي أخطاءك، وتتجاوزها بالسخرية منها، هذا يعني أنك تتطهر من العيوب والأخطاء، وأحياناً تشرعنها وتعطيها بعداً إنسانياً، وبالتالي تصبح المغفرة هي جزء من طبيعة الاعتراف نفسه. تماماً هي تشبه الاعتراف الذي يقوم به المسيحي أمام الكاهن، وهنا يشكل الاعتراف جزءاً من التخلص من الذنب، ويصبح شرطاً لإعادة الاندماج.

❖ جرت مطالبات عديدة بإعادة عرض المسلسل في نفس الفترة التي عرض فيها. ألا تعتقد أن مثل هذه المحاولات كانت تحوي شيئاً من عملية «تعليب» الذاكرة، عكس التطور الذي كان يختطه المسلسل لنفسه؟

❖❖ المسلسل عرض كثيراً، وما زال يعرض حتى يومنا هذا. وبرأيي إن الرغبة لدى المشاهد بأن يستعيد هذه التجربة مرة ثانية وثالثة، ربما تفصح عن رغبة بمشاهدة «عذاباته»، والتماهي معها والرجوع نحو معايشتها مرة أخرى. وفعلاً كنت أسمع عن قصص كثيرة، كأن تطلب امرأة عجوز من ابنها أن يبحث عن أخيه بين (الكومبارس) الناس. أو تبكي إحداهن في أحد المشاهد، وتعود كي تشاهد العرض من أجل أن تبكي ثانية، وتصدق ما تشاهده، رغم معرفتها بأن ما يدور أمامها ليس إلا تمثيلاً، ولكن هي تفصح عن رغبة بأن تستعيده مرة ثانية. استعادة الذكرى بهذه الطريقة تحلل من الألم، ويصبح النسيان بالمطلق أكثر إيلاماً.

❖ هل تعتقد أن المطالبة باعادة عرض هذا المسلسل (دائماً) ينطوي على بحث جمالي في تقاسم الذكريات؟

❖❖ ممكن جداً. هناك أناس يعيشون على ترديد سيرة واحدة طوال حياتهم. وهم يعيشون من ترددادها أيضاً على مسامع الآخرين. الاستعادة أحياناً لا يكون مقصوداً فيها الطرف الثاني الذي يصار إلى التحدث إليه، بقدر الخوف من نسيان الحكاية نفسها. وهكذا تتكرر المحاولة لئلا تضيع هذه الحكاية. حتى العدو كان يراهن دوماً على الذاكرة والنسيان. لا يمكن أن تجد كل هؤلاء المعمرين من دون رغباتهم بتقاسم الذكريات «حد الفجاجة» أحياناً. استعادة الحكاية بالنسبة إليهم تبدو وكأنها ردٌ فعل غريزي ضد النسيان. الجيل الجديد بمعظمه ليس لديه فكرة واضحة عما حصل، أو تقتصر معرفته به من خلال الكتب المدرسية الرسمية، وقد اختصرت الحكاية إلى معلومات مجردة عن ألف لاجئ هنا، وألف قرية دمرت هناك، مجرد تواريخ ووقائع فرغت من مضمونها الإنساني. واحدة من أهداف العمل هو إعادة إنعاش الذاكرة بهذه القصص الصغيرة والبسيطة التي يمكن أن تشكل بمجموعها سفِْر عذاب جديد ومختلف. ومن هنا جاءت تسمية (التغريبة الفلسطينية) بغية الابتعاد عن كليشيات، وشعارات المرحلة السابقة، واختراع إحالة حكائية أو تاريخية باتجاه (تغريبات) أكثر قدماً وإيغالا في التاريخ. وكان هناك اعتراضات حتى من قبل عرض المسلسل، على «محاولة» اختراع مصطلح غير دقيق يفرِّغ القضية من مضمونها السياسي المتعارف عليه، مثل (النكبة)، فيما بعد تحول حتى عنوان المسلسل إلى مصطلح سياسي.

❖ إعادة رواية هذه الحكاية. أنت هنا تتحول إلى «مرجعية» لقضية كبرى عكس الكليشيات، وتنظر إلى الرواية البديلة الثانية

بعين يقظة عكس الرواية السائدة. توقفت عند حدود معينة في هذه الرواية. ألا تفكر بأن يكون لها استمرارية في ثلاثية مثلاً؟

❖❖ الفكرة موجودة، ولكن أظن أن ثمة استحالة في تنفيذها الآن. لأنه حتى لحظة ظهور الكفاح المسلح، أو ظهور الفدائي بصورته الأولى، كانت الأمور واضحة والعدو واضح. ولم تكن القضية الفلسطينية قد دخلت في متاهة التعقيدات التي بدأت تظهر فيما بعد، ابتداءً من سبعينيات القرن الماضي وحتى يومنا هذا. كان العدو محسوماً والصديق محسوماً، ثم دخلت القضية في صراعات مختلفة، تشابك فيها العامل الفلسطيني مع العاملين الإقليمي والدولي، لدرجة استحالة عمل شيء عنها ضمن نظام التلفزيون المحكوم بوزارات الإعلام والحكومات التي يعبر عنها هذا الجهاز.

❖ نحن في قرية محافظة، وفيها عائلة أبو أحمد (خالد تاجا)، وهي عائلة مقطوعة من شجرة. نبدأ من صوت علي كراوٍ، وهو يقوم على سرد روايته بمفردات لها علاقة متأصلة بالحداثة. كيف بدأت من قرية بسيطة بهذا الثراء اللغوي؟!

❖❖ كان لا بد من حل الشكل الفني للحكاية عن طريق ابتكار طريقة لسردها. والطريقة الكلاسيكية التي تقوم على سرد الحكاية من بدايتها هي طريقة مبسّطة. الحكاية كانت بحاجة لناظم وزاوية نظر، ولهذا ارتأيت أن يقوم علي (تيم حسن) بما امتلك من ثقافة لاحقاً، بسرد هذه الحكاية، أو التعليق عليها أحياناً بلغته. الموضوع برمّته هو الخلاص الفردي. وكل واحد من هؤلاء الأخوة في هذه العائلة كان يتطلع إلى خلاصه الفردي. علي من خلال التعلّم الذي أكسبه فيما بعد مكانة اجتماعية، وإمكانات اقتصادية مبهرة، ومسعود الذي كان يحلم بالسفر

إلى الخليج والعمل فيه. وأحمد (جمال سليمان) من خلال الزعامة التقليدية، وفيما بعد اكتشف الجميع ولو متأخرين، أن الخلاص لا يمكن أن يكون خلاصاً فردياً. كثر حققوا مكاسب اجتماعية واقتصادية وعلمية، لكن الخلاص الحقيقي لا يمكن أن يكون إلا خلاصاً جماعياً.

وعلي، امتلك ثقافة وقدرة على التحليل أهلّته أكثر من غيره لإعادة تركيب هذه الحكاية، ورويها، والتعليق عليها من منظور (استعادي). وأنا ضد أن تقرأ الأعمال الفنية عموماً عبر مفهوم الإسقاط. فالإسقاط قراءة تعسفية لأي منجز فني، فهو يقيس الماضي بمسطرة الحاضر، أو العكس، والتنميط يجعلك تقفز إلى استنتاجات متسرعة. علي بهذا المعنى ليس نموذجاً للمثقف الفلسطيني، وهو «علي» لا أكثر ولا أقل. وإن تشابه مع مثقفين آخرين، فلسطينيين كانوا... أم غير فلسطينيين.

❖ ولكن طريقة التعبير عن نفسه منذ البداية كانت واضحة، وتكشف عن معارك مع اللغة نفسها، في الوقت الذي كان يلعب فيه مع شقيقه لعبة أبي زيد الهلالي. لماذا لم تقل لنا إن الراوي هو الطفل، وأنه هو من اكتسب هذه المعرفة، وبدأ يعيد صوغ هذا العالم بلغته؟

❖❖ قبل «التيترات» الأولى في أول حلقة، ثمة مشاهد لعلي وهو عائد إلى المخيم بسيارته لوداع شقيقه أحمد على فراش الموت. يبدأ العمل من هذه اللحظة، التي تشكل النهاية عملياً. والمسلسل برمته هو محاولة لروي قصة «أحمد».

❖ لماذا أردت هذا الفكاك بين حسن وعلي بهذه الطريقة. اخترعت لهما لغتين مختلفتين، وطريقتين في التفكير، بالرغم من أن الاثنين كانا يشكلان ثنائياً متناغماً؟

❖❖ شخصية حسن (باسل خياط) واحدة من الشخصيات المكتوبة بشفافية عالية. وحضوره قد أكسب الموضوع برمته بعداً إنسانياً عميقاً. حسن وعلي المتقاربين جداً في السن والأهواء جمعتهما أحلام متشابهة، سواء بالتعلّم، أو بالحياة. لكن هذه الحياة لم تكن آنذاك كريمة إلى درجة أن تعطي الاثنين بنفس القدر، إذ كان لا بد لواحد منهما أن يدفع الثمن، فلم يكن بوسع العائلة أن تقوم على تعليمهما معاً، وبدا حسن منذ هذه اللحظة، وكأنه هو الضحية، أو القربان الذي توافق الجميع على تقديمه في سبيل تعليم فرد واحد من العائلة، «علي» هو الطفل الذي قامت العائلة مجتمعة بتعليمه، وهو من اكتسب معارف جديدة بحكم تنوع مصادرها، وهذا غيّر من طباعه، ودفعه لأن يتغرب عن عائلته بكل تفاصيلها الحياتية، وبدا كما لو أنه منسلخ عن كل هؤلاء الناس الذين رأوا فيه آمالهم وأحلامهم إلى درجة تحويله إلى منقذ، وهذا عمل لديه تأنيب ضمير أفسد عليه حياته الشخصية فيما بعد. حسن أصبح هو الضحية، وقد أحس هو بهذه النتيجة، وقرر أن يتواطأ، ويلعب دوره كما يفترض له أن يلعبه. وحتى حبه لجميلة(نسرين طافش) ودفاعه المستميت عن حريته جاء كجزء من استكمال لعب الدور الذي أحس من خلاله أنه يمكن أن يكسب حياته بعداً، لم يكن ممكناً لحياة أن تمنحه إياه. وأعتقد أن استماتته في الدفاع عن قريته كان انتحاراً من أجل تحقيق ذاته.

❖ هل هذا يعني أن هناك واحد كان يكتشف اللغة وقوانينها، والآخر كان يكتشف الحياة وعناصرها، خرير الماء وحفيف أوراق الشجر، الحب والبشر. الأول كان مشغولاً باللغة التي تعبر عن هذه الأشياء التي يخلص إليها الثاني. من هو الحقيقي برأيك؟

❖❖ أعتقد أنه حسن. حسن لأنه عاش هذه الحياة بكامل الشغف، وكان قادراً في لحظة اختيار أن يختار. فيما بقي علي مراقباً لهذه الحياة أكثر منه فاعلاً فيها، وهذا حوّله فيما بعد إلى مثقف سلبي. ربما جاء هذا أساساً من طبيعة هذا الموقع، لأن هناك نوع من البشر يميلون إلى محاكمة ما يرونه. الحياة لا تنتظر في كثير من الأحيان. ولهذا يبدو لي أن حسن هو الأكثر صدقاً والتصاقاً بها من علي الذي قضى حياته متأملاً ويراقب طبيعة وكينونة الأشياء، ولهذا – ربما - كان الأكثر قدرة على التعبير عنها.

❖ أبو صالح هو من ذهب للبحث عن «حامولته»، وعاد ليأخذ بارودة من هناك: هل كانت خطوته إشارة للقطيعة مع الماضي بالنظر إلى المستقبل؟

❖❖ كان للأب حلمه بالانتماء إلى عشيرة أو قبيلة أو عائلة ليحمي نفسه من خلالها. فكانت هذه اللحظة بالفعل هي لحظة انقطاع مع هذا التاريخ، وهذا الإرث. وهي لحظة وعي بالوضع الجديد. والفكرة كانت من الأساس أن (التغريبة الفلسطينية) لا تعني فقط التاريخ المتعارف عليه الذي يبدأ منذ سنة 1948. هو سابق على هذا التوقيت، فيما يخص هذه العائلة، ومن هنا كانت لحظة بدء العمل قبل تاريخ النكبة، وحتى من قبل ثورة 1936 بأعوام. فهذه العائلة كانت تحس بالغربة حتى ضمن النسيج الفلسطيني نفسه، لأنه لم يكن الفردوس أو الجنّة. وهو مثله مثل كل المجتمعات العربية، ساده الإقطاع والظلم الاجتماعي واضطهاد المرأة، وكل العيوب التي كانت موجودة في بلاد الشام عموماً، وكان المجتمع الفلسطيني جزءاً من هذه المجتمعات، إنها محاولة لردّ هذه النكبة ليس فقط إلى مشروع

استعماري خارجي، وإنما أيضاً إلى أسباب ذاتية خاصة ما كانت بالمجتمع الفلسطيني نفسه.

❖ حصول أبو صالح على بندقية لم يغير كثيراً ﴿ طبيعته المحافظة، وحتى عندما يقف ليدافع عن جميلة، يجيء دفاعه ناقصاً؟!

❖❖ أبو صالح رجل محافظ، تقليدي. يتعرض لخيبة أمل كبيرة فيما بعد، ويكتشف أنه تحول من مناضل ثائر إلى رجل مهمل، ومنسي، ومهان، وعاجز. ولكنه ﴿ النهاية ورَّث بندقيته وإرادته الصلبة التي انكسرت ﴿ أماكن متفرقة إلى «رشدي»، وهي البندقية التي أعلنت انطلاق شرارة الكفاح المسلح.

❖ علي الذي اكتشف الكلمات مبكراً كان متردداً على الدوام، وجاء حسن ليحسم هذا الشعور المتعاظم ﴿ داخله. هل استطاع فعلاً أن يحسمه، أم أنه ظل حبيس عالمه، حتى عندما يشاهدهم وهم يقتلون الرضيع، تشعر كما لو أنه ذهب إلى مساحات أضيق، وهو ينكمش على ذاته أكثر فأكثر. هل هي اللغة من أثّرت عليه، ورسمت له ملامح عالمه الجواني؟

❖❖ ليست اللغة فقط. كان علي يعرف ﴿ أعماقه، ضخامة التضحية التي قدّمها حسن عندما قدم نفسه كأضحية، بدلاً عنه، وهو قبل بذلك. علي كان يحمل حساً انتهازياً، وأنانية واضحة منذ الطفولة، فيما حمل حسن حساً رجولياً مبكراً، وإحساسا بالتضحية دفعه لأن يؤثر أخاه على نفسه. من هنا بدأت الحكاية: التعليم أحد مفاتيح شخصية علي، التحصيل العلمي يساعد المرء على فهم نفسه، وفهم

العالم من حوله، ولكن المعرفة لا تقود دائماً إلى فعل، فالمعرفة قد تنشئ حساسية تقود إلى بناء عالم موازٍ من المحاكمات العقلية، وتولد أحياناً نزعة إلى التبرير، وهذا كان يفتقده حسن بفطريته، وغالباً ما كان يقدم على ردات فعل غريزية من دون محاكمات. فيما كان يميل علي إلى أن يتشابه مع شخصية هاملت، وهذه عادة لازمته في كبره، وربما هي السبب التي دفعت به ليروي حكاية المسلسل. ربما تكون الرواية واحدة من الحيل التي لجأ إليها «علي»، لحكاية ما حدث، وربما لتبرير ما سيحدث.

❖ قصة حسن وجميلة أنسنت هؤلاء البشر في هذه القرية، أو حاولت أن ترد الفلسطيني إلى حقيقة الحياة نفسها التي رفضها أشقاء حسن.هل كان الأمر كذلك؟

❖❖ بالتأكيد، وهي كشفت عن مدى التخلف الذي كانت تعاني منه هذه المجتمعات. النظرة إلى الحب. التغاضي عن جرائم الشرف. وأعتقد أن هذه الحادثة قد استطاعت فعلاً أن تؤنسن هؤلاء البشر حتى من خلال إدانتهم أحياناً. لقد حولتهم إلى آدميين، وصار من طبائع البشر أن يخطئوا في كثير من الأحيان، وتحول الفلسطينيون من أنصاف ملائكة إلى بشر خطّائين مثل كل الآخرين.

❖ عملية قتل جميلة هل جاءت بسبب من المتناقضات الاجتماعية القائمة حينذاك، أم كانت مجرد فوضى اجتماعية لا علاقة لها بهذه المتناقضات؟

❖❖ الغريب أن هذه التناقضات ما زالت موجودة حتى اليوم. بعد انقضاء كل هذه السنين ما زالت جرائم الشرف موجودة بيننا وهي في

تزايد مستمر. جميلة كانت ضحية للتخلف الاجتماعي، ولنظرة معينة تجاه المرأة، وحقها في الحياة والاختيار. ثمة قيود هنا مكبلة لهذه الحياة بكامل تفاصيلها، وهي ذات منبع اجتماعي ديني في الأصل، والأمر نفسه ينطبق على قصة المزار والصراع الذي دار في القرية لافتتاح مدرسة لتعليم الأطفال.

❖ متى قتل حسن؟ هل عندما آثر أخاه على نفسه، أم عندما قتلت جميلة، أم عندما قتل هو فعلياً في معركة الدفاع عن القرية؟

❖❖ أعتقد أن القتل المعنوي الأول قد جرى في اللحظة التي لم يذهب فيها إلى المدرسة. وبرغم حداثة سنه وبراءته، وبحسه الفطري اكتشف هذا الشيء، واكتشف أنها لحظة فراق لأخ وصديق في نفس الوقت. بعد هذه اللحظة ستتوسع المسافة بينهما، وتزداد الهوة عمقاً يوماً بعد يوم. وفقده لجميلة كان بمثابة عملية قتله الثانية، ولكن مقتله الحقيقي، بعكس المرتين السابقتين، كان بإرادة شخصية منه. لقد اكتسب موته أهمية قصوى لكل الناس المحيطين به، وأهمية درامية للمسلسل نفسه.

❖ كان حسن الشخصية الأكثر وضوحاً بين أشقائه، فهل لعب شغفه بالطبيعة دوراً في توضيح شخصيته؟

❖❖ الطبيعة كانت متواجدة بالقدر ذاته حوالي الشخصيات الأخرى طالما أنها تشغل الفضاء المكاني نفسه، ولكنني أعتقد أن تفرد حسن جاء - ربما - من عفويته وصدقه، بعكس شقيقه علي الذي انغمس لاحقاً بقضايا فلسفية، وأسئلة معقدة ذات طابع وجودي، فيما بقي هو بسيطاً وعفوياً وحاراً وملتصقاً بعناصر الطبيعة نفسها التي

حوتهما معاً ذات يوم. علي عاش داخل نفسه، وحسن بقي على تواصل مع الحياة.

❖ مسعود يمثل خطاً مختلفاً عن شقيقيه. رحلته مع عايد وسعيد في الصحراء تذكر برحلة أبطال غسان كنفاني في رواية (رجال في الشمس)؟!

❖❖ كلا العملين على اختلافهما (رواية تلفزيونية ورواية مكتوبة) يحاولان رصد ما حدث حقيقة، وبالتالي تتفقان على مرجعية واحدة، وهي تتلخص هنا بهجرة الكثير من الشبان باتجاه دول الخليج، وعلى الأخص الكويت، التي كانت آنذاك في بداية فورتها الاقتصادية.

❖ من هو أبو صالح لو أردنا تفكيك شخصيته؟ منذ أن بدأ متمرداً، وحتى زواجه الذي كشف عن شخصية متزمتة ومحافظة، ثم شخصية مهمشة تماماً؟

❖❖ أبو صالح هو جزء من ثورة الفلاحين عام 1936. فلاح غير متعلم، لديه حس وطني فطري، وشخصية قيادية، استطاع أن يتبوأ مكانة كبيرة في تلك الثورة، واستمد قيمته من مكانته هذه، تحت قيادته كان هناك مجموعة من الأفراد الأكثر غنى، والذين يتبوأون مواقع اجتماعية مرموقة. وهو قد وصل إلى ما وصل إليه من مكانة بفضل الثورة. أبو صالح ليس نبياً أو محصناً من أخطاء الناس العاديين، لاقى صعوبة كبيرة في هضم فكرة وجود الراديو على سبيل المثال، أو أن تستمع زوجته للأغاني. وهذا الرجل وجد نفسه بعد انتهاء الثورة يعود إلى مكانه وحجمه الطبيعيين، فتحول إلى لاجئ، ومصاب، تحول إلى رجل معطوب على الصعيدين السياسي والجسدي. واكتشف أن

مشروعه كثوري قد أجهض، بعد أن أجهضت الثورة نفسها، ووجد نفسه عاجزاً تماماً عن الفعل، ويقيم في مخيم هامشي، ويبحث عن عمل عند أشخاص كانوا بإمرته، وتحت قيادته. وقد استطاع جمال سليمان، بطوله، ونظرة عينيه الصارمة، ثم فيما بعد بانكسارة ظهره، أن يجسد هاتين المرحلتين، بعمق ورهافة.

❖ دعنا نتكلم عن المخيم الذي ظهر في المسلسل بوصفه مكاناً مغلقاً؟ هل كانت أزمة المخيم هنا في أن يشبه (معزلاً) بشرياً؟

❖❖ من الناحية الجغرافية لم يكن مغلقاً. كانت المدينة حوله أيضاً. وكان ثمة زيارات متبادلة بين سكانه، وبعض المناطق المحيطة. ولكن هو من وجد نفسه منفياً في المخيم، لأنه من الناحية النفسية، وجد حاله معزولاً من المكانة التي ارتقى إليها من خلال الثورة. وهو قد اختار عزلته ضمن هذا المخيم، لأنه لم يلقَ لنفسه مكاناً خارجه. أضف إلى ذلك بالطبع أن المخيمات ضمن فلسطين نفسها تبدو شبيهة بالمخيمات خارجها. وهي كانت تعاني من عزل قسري بنفس الدرجة. والفلسطينيون أنفسهم كانوا يعاملون سكان المخيمات - ربما - بدرجة تشبه معاملة السوريين والأردنيين واللبنانيين لهم. لم تكن هناك فروقات كبيرة، وهذا جانب من جوانب المأساة.

❖ ما الذي يعنيه حضورك في النهاية بدور رشدي؟

❖❖ صحيح أن العمل يحاكي مأساة الفلسطينيين، ولكن باعتبار أنني نزحت أصلاً من الجولان، فقد مررت بتجربة مشابهة، وطفولتي وشبابي قضيتهما بالتصاق شديد مع أصدقاء فلسطينيين، وكنت أعتبر نفسي معنياً إلى حد كبير جداً بهذا المسلسل، وهذه الشخصيات. ولم

أتعامل معها بوصفي سورياً. حتى على الصعيد العاطفي كنت أحس بالتفاصيل التي كانت تعاني منها هذه الشخصيات، وكنت شديد التأثر. ومن هذا المنطلق، أردت لعب هذا الدور تحديداً، رغم أن ذلك حصل بمحض المصادفة لأسباب تقنية، سببها غياب ممثل في اللحظات الأخيرة. ولا أخفي أن هذه الرغبة تملكتني حتى من قبل ذلك بأن أؤدي هذه الشخصية. ربما لكل هذه الأسباب، بالإضافة إلى إحساسي في النهاية بأن الرسالة الأساسية تكمن في تواجد هذه الشخصية على وجه الخصوص. كل شخصيات العمل كانت تبحث في الحقيقة عن خلاصها الفردي، باستثناء رشدي الذي كان قريباً من اكتشاف الطريق – الحل: الخلاص قرار جماعي، ولم يكن ممكناً لا تاريخياً ولا سياسياً ولا منطقياً أن يتم هذا الخلاص إلا عن طريق الكفاح المسلح، وهو الذي شكّل صورة الفدائي في النهاية التي وصلها المسلسل. الحل لم يكن دعائياً، كما أنه لم يكن نوعاً من استشراف المستقبل، بقدر ما هو انسجام مع الصيرورة التاريخية التي عاشها الفلسطيني نفسه.

❖ ألا تعتقد أن الموضوع يستحق جزءاً ثانياً من المسلسل حتى تقف عند نهاية يكتمل فيها منطق هذه الصيرورة؟

❖❖ طرحت هذه المسألة كثيراً، فقد كانت فرصة نادرة في ظل وجود شركة متحمسة لإنتاج مثل هذه الأعمال، وبوجود كاتب جيد مثل وليد سيف. ولكن هذا المشروع أجهض كفكرة، لأنه اصطدم بعوائق وعقبات كبيرة. الفترة التي تحدث عنها المسلسل شبه متفق عليها، وما سيأتي هو أمر إشكالي إلى حد كبير، من الصعب الخوض فيه الآن. ربما يمكننا ذلك بعد سنوات.

الهامشي والمجزأ...
والقضايا الكبرى

❖ **أول ذكرى لك عن فلسطين من أين جاءت؟**

❖❖ عندما كنت في (فيق). وهي إحدى قرى الجولان السوري المحتل، وكانت تطل على بحيرة طبريا، في الأسفل كانت الحمّة وهناك في العمق كانت فلسطين. أبي كان من عناصر «الحرس الشعبي»، وهو تجمع عسكري رديف للجيش السوري. وكانت مهمته التصدي للطائرات الإسرائيلية عن طريق مدفع صغير مضاد للطائرات. وكانت الخروقات الجوية الإسرائيلية لا تتوقف في تلك المنطقة. وحدث أن قصف الموقع الذي كان يقوم فيه بمهمته لحظة النزوح، وأعتقد أن اسمه كان (الكرسي)، أصيب أبي في تلك الغارة، وقيل لنا من قبل بعض الجنود الذين كانوا معه إنه قضى في هذا القصف. نزحنا باتجاه الأردن بعد أن سلمنا بالخبر مدة شهر ونصف ثم رجعنا إلى دمشق. وبعد ثلاثة أشهر تقريباً جاءنا خبر أنه حي، وموجود في أحد مستشفيات دمشق. لقد نجا، كان مصاباً بحروق نابالم شديدة، وفاقداً لحاسة السمع نتيجة القصف. هذه كانت أول علاقة مباشرة لي مع فلسطين، وإسرائيل. وفيما بعد وصلنا منطقة جوبر (شرقي دمشق) وأقمنا فيها مدة سنة، ثم انتقلنا إلى أطراف مخيم اليرموك، وأنهيت دراستي الإعدادية والثانوية

في مدارس تابعة لوكالة غوث اللاجئين الفلسطينيين. وبالتدريج تحولت هذه التركيبة الجديدة إلى وصفة كيماوية في اللاشعور، فلم تعد هناك جذور فاصلة بين نازحي 1967، ولاجئي 1948. كنت أحصل على نفس حقوق الطالب الفلسطيني، حتى لجهة الفطور الصباحي، الذي كانت تحرص هذه المدارس على تقديمه لطلابها.

❖ التحايل الرسمي العربي على الصورة الفلسطينية هل حرّك شيئاً بداخلك في مرحلة لاحقة لتعكس شيئاً مختلفاً، أم أن الأمور ظلت تسير كما هو مقدر لها؟

❖❖ لقد شاهدت فيلم (كفر قاسم) للمخرج اللبناني برهان علوية وأنا صغير وأثّر بي كثيراً. وشاهدت فيلم (المخدوعون) للمخرج المصري توفيق صالح، وهو واحد من الأفلام التي هزتني من الناحية الوجدانية. وأنا أعتبر نفسي عاشقاً من الطراز الأول لأدب غسان كنفاني، وقارئاً نهماً لكل ما كتبه لدرجة أنني تأثرت بطريقته في التعبير عن أفكاره في المجموعتين القصصيتين اللتين كتبتهما فيما بعد. وكنت أحياناً من باب التأثر والإعجاب أقتطع بعض العبارات والجمل التي تعجبني من قصصه، وأصدر بها بعض قصصي القصيرة، ولطالما دهشت لاحقاً، فمعظم القصص التي أثرت بي عند كنفاني، هي تلك القصص التي لم تتحدث عن القضية الفلسطينية بشكل مباشر. كنت أرى فيه كاتباً سابقاً لعصره، فقد أكسب شخصياته بُعداً وجدانياً، وربما بُعداً وجودياً، وربما بعداً وجودياً عميقاً، ولم يكن يخجل أن يكتب قصصاً عن الحب بعيداً عن الشعارات والتنميطات السائدة في ذلك الوقت الذي كانت تخضع فيه السينما والأدب لاعتبارات دعائية في معظمها. وأنا من حيث لا أدري كانت تستهويني عوالم غسان كنفاني الخاصة، حتى

أنني كتبت مسرحية من وحي رواية (رجال في الشمس) والتي حققها توفيق صالح فيلماً بعنوان (المخدوعون). وكنت أحلم بعمل له علاقة بهذه القضية التي تربطني بها علاقة عاطفية كبيرة. وكنت أعتقد أن هذا أمر يكاد يكون مستحيلاً في التلفزيون.

تابعت في مرحلة متقدمة أعمالاً تلفزيونية قاربت هذه القضية مثل (عز الدين القسام) لهيثم حقي، و(بير الشوم) لقيس الزبيدي، ومسلسلات أخرى، وسمعت وقرأت عن حجم المصاعب الإنتاجية التي طاولتها. وعندما جرى اقتراح مسلسل (التغريبة الفلسطينية) لاقى في بدايته أيضاً نفس هذه المصاعب، وربما أكثر، فقد تخوفت شركة الإنتاج من عدم قدرتها على تسويقه، ولكني ووليد سيف استطعنا إقناع الجهة المنتجة، بأنه من الممكن أن يكون مادة تسويقية إن نجحنا بتقديم وجهة نظرنا الخاصة والمختلفة. وأنا أعتقد أن نص وليد سيف جاء بمثابة حلم، لأنه تضمن كثيراً من الأشياء التي تمسني، وبطريقة تلائم وجهة نظري، فلم أجد صعوبات تذكر في تطويعه بالاتجاه الذي أريده باستثناء «لملمة» الحكايات وضبط إيقاع العمل وتخليصه من الزوائد، فالعمل كان مكتوباً تقريباً لينجز في 45 حلقة، وكان قد سبق انجازه، وتصويره بعنوان (الدرب الطويل) وبتوقيع صلاح أبو هنود، وعرض منه بعض الحلقات.

❖ لو أردت أن تنجز عملاً من أدب غسان كنفاني، فماذا تختار؟

❖❖ أعتقد أن قصصه القصيرة ملائمة جداً لأن تتحول إلى مجموعة من الأفلام التلفزيونية مثل (سرير رقم 12)، حتى أنني أعددت منها سيناريو فيلم بعد دمجها مع قصة (النسر) التي تتناول قضية

الـوهم. وأعتقـد أن رواياتـه تعـاني عمومـاً مـن أحمـال تعبويـة ودعائيـة، بعكس قصصه القصيرة التي تحوي أشياء شخصية وفريدة وعميقة.

❖ هـل تعتقـد أن فلـسطين (حـصراً) هـي مـن دفعتـك باتجـاه النبش في التاريخ العربي؟

❖❖ في الفن التلفزيوني يكذب كثيراً مـن يدّعي أنـه يملـك خيـوط مـشروعه ويـتحكم بهـا، وأنـه قـادر علـى أن يـضع لنفـسه خطـة واضـحة، فنحن رهن ظروف مختلفة، ولكنني أرى أن كلمة (لا) هـي مفتـاح سـحري تـستطيع مـن خلالـه أن تحـدد اتجـاه عملـك. فالأعمـال الـتي يرفـضها المخرج، ترسم ملامح تجربته، بنفس قدر الأعمال التي ينفذها.

لطالمـا انتـابتني رغبـة لعمـل شـيء عـن القـضية الفلـسطينية قبـل (التغريبة)، ولكن هذا الأمر لم يكن قراري وحدي، ولـو لم يـشأ الظـرف، وتشاء رغبة المؤلف، ورغبتي مجتمعة مع حماس وجنون منتج بلحظة ما، لما كان ممكناً انجاز هذا العمل.

❖ هــل تعتقــد أنـــه بالإمكـــان تجزئـــة القـــضايا الكـــبرى إلى مسلـــسلات تلفزيونيـــة، أم أنهـــا متـــشابكة ومعقـــدة لدرجـــة لا يمكـــن الاقتراب منها منفصلة؟

❖❖ يبـدو أن قـدرنا، نحـن الـذين نعمـل في مجـال الفـن، أن نظـل محكومين بالقضايا الكبرى مثل ذلك الذي يمشي، وعلـى ظهـره نعـوش أجداده، ويـرزح تحـت وطأتهـا لدرجـة أنـه يمـني نفـسه بمناقـشة قـضايا هامشية صغيرة ويومية، من دون أن يتهم بالخيانة أو اللامبالاة على أقل تقدير. أنـا واحـد مـن أولئـك الـذين يـسعون للـتخلص مـن هـذا العـبء، إذ يبـدو لي أنـه مـن الممكـن أن أنـاقش القـضايا الكـبيرة والـصغيرة علـى حـد

سواء، وأن القضايا الصغيرة لا تقل أهمية عن القضايا الكبيرة، المعضلة تكمن في طريقة تخلينا عن الشعار، وكيف يمكن لنا أن نناقش هذه القضايا بموضوعية دون افتعال، لأن الشعار نفسه في عالمنا العربي، وفي سورية تحديداً ظل أهم من المعالجة نفسها، وكان هو من يحدد الموهبة والمكانة الفنية للشخص، ولذلك جرى تكريس أسماء كثيرة في سورية، ظلت لسنوات طويلة علامات بارزة احتكرت الإبداع لنفسها انطلاقاً من الموقف السياسي الشعاراتي، وجرى إهمال كثير من المواهب التي اشتغلت بصدق وصمت وعمق، ولم يصر إلى إنصاف أصحابها، ولا مناقشة أعمالهم لمجرد أنهم كانوا خارج الأحزاب، والجوقات الرسمية الجماعية، وخارج الايدولوجيا.





من مسلسل «عمر»

صفحة بيضاء





من مسلسل «عمر»

صفحة بيضاء

العيش المتمهل داخل زمن الصورة

«سيقال الكثير في مسلسل عمر» من الآن فصاعداً. لن يكفي العيش خارج زمن الصورة، ولن يكون العيش داخله سهلاً. هذا شأن التصوير في عالم قائم في بعضه على الخرافة والمنع والتحريم. بعض الذي قيل وسيقال ويكتب، سيترك أثراً ايجابياً في سياق تقييم العمل الدرامي الضخم الذي يحكي سيرة الفاروق، وبعضه لن يتعدى الكتابة الصفراء التي ينساها الناس بعد تقليب صفحة أو صفحتين من هذه المجلة أو تلك. هذا أمر لا يسوء صاحب حاتم علي، لا بل قد زاد من حماسه لسماع الآراء التي لم تتفق معه، ولكن تصريحاً غريباً وناشزاً أطلقه «عالم فلكي» سوري في صحيفة سورية يتنبأ من خلالها باغتياله، أثار فيه فضولاً لا يشفى، لجهة معرفة دوافع مختص بالفلك يتنطح لرؤيا خطيرة ومقلقة «**رغم أنني لم أسمع به من قبل بين علماء الفلك والمنجمين المصنفين في هذا الحقل الذي قد يعج بمشعوذين من كل نوع، ونحن أحوج في مثل هذه الحالات إلى متنورين كبار يمكنهم أن يدلوا بآرائهم السديدة والحصيفة، بدل التلهي بترهات خطرة**».
وحول ما إذا ثبت أن منع مسلسل تلفزيوني عموماً لم يعد ممكنا مع هذه الوفرة الفضائية الكبرى يقول متأنياً: «**أنا غير ميّال إلى هذا النوع من الاستنتاجات. سلطة المنع ما زالت موجودة ولديها أذرع طويلة. قدرة**

منتج مسلسل عمر على عرض مسلسله تشكل حالة استثنائية نابعة من أنه هو نفسه مالك قناة العرض، وبالتالي يملك قراره المستقل «إلى حدود معينة بالطبع»، ومما لا شك فيه أن الأصوات المعارضة كانت عالية، وبعضها له وزن كبير. وبعض هذه المؤسسات استطاعت أن تمنع العرض سواء بضغط قانوني أو معنوي. مؤسسة الأزهر مثال على ذلك، فقد أحجمت بعض المحطات المصرية عن عرض العمل رغم أنها أبدت رغبتها في ذلك». وحول ما إذا كان فشل المعترضين في منعه دفع بهم حينها إلى التقليل من شأن المسلسل كخطوة تالية يقول صاحب (ربيع قرطبة): **«أظن ذلك، وبخاصة أن بعض هذه الأصوات لا يستند إلى حجج موضوعية. البعض أخذ يشكك في المعلومات التاريخية والدينية كتوقيت نزول الآيات، وهذه أخطاء بديهية لا يمكن للمسلسل أن يقع فيها، فقد راجعه مجموعة من علماء الدين والتاريخ مشهداً مشهداً. ثمة بالطبع تشويش أحياناً على ديانة الممثل الذي قام بدور عمر، ورغم توضيحي في أكثر من مناسبة بأنه مسلم، إلا أن أصوات ناعقة كثيرة ما زالت تصم أذنيها عن ذلك، رغم أنني ليست لدي مشكلة في ديانة الممثل، ولا فرق عندي بين أن يكون مسيحياً أو مسلماً، طالما أنه يجيد تأدية دوره. هناك أشياء أخرى مضحكة أثيرت من حول المسلسل على مواقع التواصل الاجتماعي مثل أن الممثلة مي سكاف (أدت دور هند في المسلسل) تضع تقويماً للأسنان، أو أن هناك مشهداً ظهرت فيه سيارة، ليتم التوضيح بعد ذلك أنه من المسلسل الإيراني (يوسف الصديق). هذا لا يعني بطبيعة الحال أنه لم توجد هناك آراء تستحق النقاش، ولها علاقة بالمستوى الفني للعمل، وهي آراء لا يمكن مصادرتها»**. وحول إذا لم يكن هناك مقاربة نقدية للشخصية

الرئيسية في المسلسل تدفع إلى القفز عن بعض الإشكالات الأساسية التي ظهرت فيها: «**هذه أكثر الملاحظات موضوعية، وهي أصلاً مشكلة المسلسل التاريخي العربي القائم على مبدأ قداسة التاريخ، فما بالك عندما يكون الموضوع هو مقاربة للسيرة النبوية، ولإحدى أعظم الشخصيات الإسلامية. أنا شخصياً كنت، ومازلت ضد الوصاية على العمل الفني من أي مرجعية كانت خارج حدود التقييم الفني، بما في ذلك المرجعية الدينية، ولكن لا بد من التذكير أن مقاربة هذه الشخصية تشبه المشي في حقل ألغام. وأعتقد أن مجرد تجسيد هذه الشخصيات هو انجاز كبير غير مسبوق، ولا يمكن نكرانه أو التقليل من شأنه، وبرأيي الشخصي هو بمثابة ثورة. لقد تعرض العمل بالتأكيد لوصاية أثناء الكتابة، وكما أن الكاتب لم ينج من رقابته الذاتية، لا بد من الاعتراف أنني أيضاً لم أنج منها، وأعتقد أن فكرة تجسيد هذه الشخصيات كانت تستحق بعض التنازلات، ويظل أن المسلسل خطوة أولى على هذه الطريق**». وحول ما إذا كان الخرق الدرامي العربي الأول قد تجلى على هذا الصعيد في دبلجة المسلسل إلى لغات أخرى، أم بتجسيد شخصية عمر يقول: «**الدبلجة جاءت كنتيجة لأهمية الموضوع، وربما لمستواه الفني. الخرق الأساسي يكمن برأيي في مقاربة هذه الشخصيات التي جاءت على الدوام في الأعمال السينمائية والتلفزيونية من قبل على قدر عال من التهميش، وكانت تشكل معضلة درامية لكل الكتاب والمخرجين الذين قاربوا هذه الفترة، وكان يتم ذلك عبر حلول بدائية وساذجة عن طريق الإخبار عن وجودها والروي عن لسانها عبر وسيط. هذا كان يؤدي دائماً إلى تهميش هذه الشخصيات درامياً، والتهميش الدرامي يؤدي منطقياً إلى التهميش التاريخي، لأنه يعني إقصاء كل هذه الشخصيات عن**

ساحة التاريخ بدعوى حمايتها والمحافظة عليها». وحول ما إذا كان المسلسل قد كشف عن «استحالة» ما في ترميم الجانب التنويري المهدور بسبب من طبيعة التلفزيون، الذي لا يدّعي لنفسه أنه يشكل هنا رافعة تنويرية في هذا السياق يقول حاتم علي: «**لقد كشف المسلسل بشكل رئيسي عن أن الثقافة العربية السائدة ما زالت حتى الآن ترفض الصورة، فسيرة عمر، وغيره من الصحابة موجودة في الكتب وبوفرة، وهناك إصدارات حديثة كل عام، بعضها ملتبس، وفيه الكثير من الاختلاق، ورغم ذلك لا نسمع أصواتاً معترضة. ولكن هذه الأصوات تعلو عندما يتم تجسيد هذه السيرة، وتحويلها إلى صورة رغم وجود أسماء تنتمي إلى عالم المؤسسة الدينية تقف خلف المشروع. وأعتقد أن الخشية والخوف يكمنان في الصورة نفسها، بكل ما تحمله من عناصر تبدو طارئة على الفكر العربي كالتمثيل والنحت والتصوير والاحتفاء بالجسد الإنساني باعتباره موضوع هذه الصورة. وأعتقد أنه حتى يومنا هذا، ما زال بعض هؤلاء لا يعترف بالفن أصلاً كضرورة إنسانية لا يمكن تجاوزها، وإلا كيف يمكن فهم حجة واهية، مثل من هو الممثل الذي يمكن له أن يطاول قامة عمر بأخلاقه وأفكاره كي يتجرأ على تجسيد هذه الشخصية. هذا حكم أخلاقي لا علاقة له بالفن، إذ ينبغي أن يكون السؤال، هل يمتلك هذا الممثل موهبة وإمكانات تؤهله للعب شخصية معقدة وغنية ومركبة**». هل إباحة مسلسل عمر كشفت عن (الجانب المظلم) الذي تبناه الطرف الثاني في رفضه له مثل ضرورة العودة لورثة عمر، وأخذ الإذن منهم قبل انجاز المشروع يقول: «**هناك مجموعة من العلماء المتنورين دعموا هذه الفكرة، وهم ليسوا فقط من تم ذكر أسماؤهم في المسلسل، فهذه قضية قديمة ولم تبدأ مع مسلسل عمر، هي قضية خلافية في**

الأصل، فبعض علماء المسلمين يجيز ذلك، وبعضهم يحرمه رغم عدم وجود نص شرعي قطعي الدلالة كآية قرآنية. وما دامت المسألة خلافية، فأنا أعتقد أن الأصل يكمن في الإباحة، والتحريم هو الاستثناء. ومسلسل عمر كان مناسبة لإعادة النقاش إلى الطاولة. مؤسسة الأزهر أعادت إنتاج الفتوى نفسها التي أصدرتها قبل عقود عند ظهور فيلم (الرسالة)، ولكن الفيلم عرض وشاهده ملايين المتفرجين عرباً ومسلمين وغير ذلك، وتحول إلى أهم الإنتاجات في مجاله، وكنت أتوقع أن تعيد هذه المؤسسة النظر في حججها في القرن الواحد والعشرين حيث لم تعد لغة التحريم والمنع ممكنة في ظل الانتشار الهائل لوسائل الاتصال، وفي ظل الإنتاجات غير العربية، وأحياناً غير الإسلامية، التي تصدت لشخصيات بهذا الحجم، ولم تستطع قوانين المنع أن تطال منها». وحول ما إذا كان صحيحاً أن الصورة لو امتزجت بالتاريخ ستغير أكثر مما في الكتب كما جاء في بعض الأصوات التي طالبت بعرض المسلسل، وهل كان ممكناً قول ذلك قبل مسلسل (عمر) تحديداً يقول: «**عندما تكون الصورة مقنعة، بمعنى أن تتوافر لها شروط إنتاجية وتقنية جيدة، فإنها بالتأكيد ستكون أكثر تأثيراً في وعي المشاهد. وأعتقد أن الصورة في الفيلم السينمائي، وبدرجة أقل في المسلسل التلفزيوني، هي الآن التعبير الأكثر شعبية للجنس البشري. فلم يعد عصرنا عصر الرواية كما كان القرن التاسع عشر، أو عصر الشعر كما كنا في سالف الأزمان. والحديث عن تأثير الصورة وعن عالميتها، هو أكثر من بديهي ولا يحتاج إلى شواهد. وأن نظل كعرب خارج هذا التأثير هو عار علينا**». وحول حجج المعترضين، وما إذا كانت ستترك تأثيراً مستقبلياً على أعمال قادمة، أم أنها تهاوت تدريجياً أمام عرضه يقول

حاتم علي: «**هي خطوة ستترك أثرها ولكن لن تحسم الجدال، فهو سيستمر. ستبقى الأصوات المعترضة موجودة، وستبقى رغبة المبدع تدفعه إلى مقاربة أماكن لم يصلها من قبل. وأعتقد أن حسم هذا الأمر ليس بيد صنّاع الأعمال الفنية بالدرجة الأولى، فهو أمر يحتاج إلى نقاش أوسع وأعمق، وأدواته لا ينبغي أن تكون فنية، وإنما فكرية بالدرجة الأولى، وقد بدأها كثر من المفكرين العرب، وبعضهم قد دفع أثماناً غالية من التكفير والتهجير والتضييق عليه في عمله وعيشه وحياته الشخصية**». حاتم علي من بعد كل ذلك سيختم بالقول حول ما إذا كان هناك إجحاف نقدي مشرع بحق مسلسل (عمر) حين تجري المطابقة بين أعمال سابقة له مع الكاتب وليد سيف يقول متمهلاً: «**أعتقد أنه من المبكر إطلاق أحكام نقدية، فالمسلسل لم يقرأ وتقلب وجوهه، مع ملاحظة أن الصحافة الفنية السورية مثلاً تجنبت الحديث عن المسلسل حين عرض لاعتبارات خاصة بها، وأيضاً بسبب من أن النقد الفني لم يعد أولوية سواء للصحف نفسها، أو للجمهور السوري. أما إذا أردنا الحديث عن الصحافة العربية، فهناك إشارات إلى لغة المسلسل الفنية، ولكنها تأتي على الهامش، فالقضية الأساسية كما يبدو حتى هذه اللحظات تكمن في فكرة التجسيد، وما يثيره من إشكالات. هذا أمر طبيعي كما أعتقد، وأرى أنه شيئاً فشيئاً سيأخذ المسلسل حقه من النقد، كمنتج فني بعيداً عن هذه النقطة**».

التجسيد المشروط:
حقل الألغام حين لا يكون حميماً

جاء مسلسل (عمر) في وقت صعب، لكنه بدا ضرورياً، ليس لحاجة في تغيير وجهة الدراما التاريخية العربية بعد أن دخلت بعض الدرامات التاريخية الجارة لنا البيوتات العربية من بوابات الحريم، ومكائد النساء، والشهوة للسلطة بإنتاجات ضخمة لم يعترض أحد عليها. جاء المسلسل، - وليس بنيته المنافسة بالطبع -، ليحاول تغيير الصورة المسيئة التي أعادت رموز متطرفة إنتاجها، ولم يعد يعرف العالم لها بديلاً، فإن أراد هذا العالم «المتفوق» التدليل على صورة العربي والمسلم المتخلف والهمجي، وجد في صور هذه الرموز الخارجة من كهوف الظلام ضالته، حتى قيل يوماً إن التنميط البشع لهذه الصورة في الغرب لم يفوّت حتى «الكركترات» التي استخدمها «الزعيم» عادل إمام في بعض أفلامه التي حاكت التطرف والمتطرفين.

❖ كتب كثيراً عن مسلسل (عمر) قبل وأثناء وبعد عرضه. هل ثمة ما يلفت انتباهك هنا في هذه الكتابات؟

❖❖ ضجيج المعركة حول مسألة التجسيد ربما جعل البعض لا يرى المسلسل من زاوية فنية. بعض هذه المواكبات النقدية، وأسميها

مواكبات، وضع خلف ظهره القضية الإشكالية (التجسيد) ليناقش المسلسل كعمل فني. أتفق مع بعض هذه الآراء، وأختلف مع بعضها الآخر. والملاحظة الأساسية كانت تربط بين العنوان وفحوى العمل وموضوعه، فالعنوان (عمر)، قد لا يبدو متسقاً مع حضور الشخصيات نفسها إلى حد ما، رغم أنني أعتقد أن المؤلف قد عانى كثيراً من نقص المراجع التاريخية الخاصة بـ (عمر)، والتي من شأنها أن تلقي بالضوء على حياته الشخصية، وهذا برأيي أمر مفهوم، فيما لو نظرنا إليه كجزء من اعتبار الحياة الشخصية غير قابلة للاختراق، وهي جزء من خصوصية وسمة البحث التاريخي العربي برمته، باعتبار أن الحياة العائلية والشخصية حديقة أسرار عصية على التقاليد الاجتماعية. وأعتقد أن الدين الإسلامي كمنظومة قيم حرص على رفع هذه الأسوار عالياً، فكل ما لدينا من حياة عمر الشخصية هو أسماء زوجاته وحسب. ثم إن هذه المقاربة كانت مخاضاً عسيراً، إذ أن مجرد ظهور الشخصية بحد ذاته كان «تابوهاً» كبيراً، ولم يكن اختراقه بالأمر السهل. من الواضح أن هذا (التجسيد) كان مشروطاً، وهذا أمر لا بد من الاعتراف به. من ناحية أخرى لم يكن من السهل اجتزاء سيرة عمر من سيرة الإسلام نفسه، فسيرته هي جزء منها، وأعتقد أن هذا الخلل قد تم تجاوزه في النصف الثاني من المسلسل، وتحديداً بعد فتح مكة، وترسيخ الدعوة الإسلامية، ثم انتقالها إلى مرحلة الدولة، حيث يظهر دور «عمر» المحوري والأساسي، باعتباره انتقل من الصف الثاني إلى قيادة هذه الدولة كخليفة وأمير للمؤمنين.

❖ **لماذا لم تؤثر (الفاروق) كاسم للمسلسل؟**

❖❖ الفاروق إحدى صفاته في واقع الأمر، ونحن قررنا بعد

مناقشات مستفيضة عدم إضافة أي صفة إلى الاسم، فاسم عمر وحده أكبر اتساعاً من أي توصيف، رغم أنني في الحقيقة كنت ميالاً لإضافة كلمتين تحت اسم عمر كعنوان فرعي وهو (عمر: عصره وحياته)، وأعتقد أن هذا ربما كان أكثر مواءمة لموضوع المسلسل، وكان من شأنه تبرير النصف الأول منه.

❖ ماذا عن الضغوطات والتهديدات التي وصلتك أثناء تصويره وعرضه؟

❖❖ لقد كشف مسلسل عمر للأسف الطريقة التي ما زال البعض ينظر من خلالها إلى الفن، وهذا البعض يعتبر الفن نشاطاً شيطانياً ويعبر عن رفض مطلق لحق الإنسان في التعبير عن نفسه من خلال الفن، وأعتقد أن هذه المسألة تعبير عن رفض مزمن للإبداع بكافة أنواعه وتجلياته باعتباره (بدعة)، وهو رفض للعقل ولأي نشاط فكري أو تنويري، وهو ليس جديداً بطبيعة الحال. وأعتقد أنه تعبير عن وصاية تمارسها فئة متشددة تريد أن تختطف الإسلام، ومع الأسف فهي قد نجحت في ذلك في بقع جغرافية كثيرة، وهي تحاول توسيع هذه السيطرة بالتضييق على حرية الفكر والتعبير، والتهديد أو التلويح به هو جزء من هذه الأدوات.

❖ لم تنجح كل محاولات إيقاف عرض المسلسل، ولكن قد حذف منه مشاهد كثيرة - كما فهمنا - مهمة، فما هو تعليقك؟

❖❖ برأيي أن هذا جزء من نتائج هذه الحملة، ورغبة مني في عدم إعطاء هؤلاء أوراق ضغط جديدة فإنني سوف أتحفظ على ذكر هذه المشاهد بانتظار مناسبة أخرى.

❖ ما هي مشكلة مؤسسة (الأزهر) مع المسلسل حتى تعيد إنتاج فتاوى قديمة؟

❖❖ مؤسسة الأزهر متمترسة خلف فتواها القديمة بعدم جواز تجسيد الخلفاء الراشدين والصحابة العشرة المبشرين بالجنة، وهي فتوى كان من شأنها التضييق على فيلم (الرسالة) لمصطفى العقاد، وما زال معمولاً بها حتى اليوم، رغم أنني أعتقد أن مثل هذه الفتاوى تحتاج إلى مراجعة نقدية بعد مرور كل هذه السنوات، وبعد كل هذا التطور في وسائل الاتصال التي تحررت من كل القيود الرقابية الحكومية والتقنية، وبعد كل هذه التبدلات العميقة التي طاولت بلدان العالم الإسلامي، وبخاصة بعد ظهور الحركات المتطرفة التي ساهمت في خلق حالة من (سوء الفهم)، أعتقد أنها تطورت في بعض اللحظات إلى صراع حضارات.

❖ ولكن ظهرت بالمقابل أصوات إيرانية تحتج على مشاركة فنيين إيرانيين في المسلسل؟!

❖❖ يبدو أن (سوء الفهم) لم يعد سائداً فقط بين المسلمين وغير المسلمين، بل تحول أيضاً إلى لغة بين المسلمين أنفسهم، وإلا كيف يمكننا فهم مثل هذا الموقف؟!. كنت أعتقد أن مشاركة هؤلاء الفنيين دليل على مقاربة موضوعية متفق عليها عن هذه المرحلة، ولكنها كشفت في نفس الوقت عن كم هائل من الالتباس. فالمتشددون السنّة يرفضون العمل، ويشككون بأهدافه، والمتشددون الشيعة يتخذون الموقف نفسه، بينما يجتمع الطرفان في العمل نفسه، وهذا دليل على أن الفن كجزء من النشاط الفكري للإنسان هو ساحة حوار حقيقية لا ينبغي التفريط بها، وما يحدث على أرض الواقع يؤكد حاجتنا الماسة إلى مثل هذا الحوار.

❖ ماذا عن ديانة الممثل الذي يؤدي دور عمر، وقد كانت ذريعة أمام المشككين بالمسلسل استخدمت ضده على مواقع التواصل الاجتماعي؟

❖❖ الإصرار على ديانة الممثل هو جزء من الاستخدام الخاطئ لمبررات وذرائع من خارج سياق العمل نفسه للتشكيك بنواياه، وهو يكشف عن جهل لآلية العمل نفسه، فأصحاب هذا الرأي يعتقدون أن الممثل يأتي بحواره من بيته متناسين أن المؤلف عادة من يكتب الحوار، ومن يتحمل مع المخرج مسؤولية الأفكار والرسائل التي يحملها العمل الفني عادة، ولو كان هذا الممثل مسيحياً فعلاً لكان هذا دليل آخر على أهمية شخصية عمر، وعلى موضوعية العمل بحيث يتبناه ممثل من ديانة أخرى، ولكن ممثل شخصية عمر هو مسلم، رغم وجود بعض الإخوة المسيحيين في أدوار ثانية في العمل، وهذا يؤكد على انفتاح هؤلاء ومساهمتهم كعرب في كتابة هذا التاريخ.

❖ هل الشغل على مسلسل يمتلك مثل هذه الخصوصية هو مراوحة في حقل للألغام، أم أن هناك إمكانية للخروج منه سالماً، حتى تكمل مشروعك الذي بدأت به في هذا المضمار تحديداً؟

❖❖ هل هو من سوء المصادفات أو محاسنها أن يعرض هذا العمل في توقيت مقلق مثل هذا التوقيت، وهو كان قد بدء به قبل عامين، فالتعصب في هذه الأيام بلغ مراحل متقدمة، والتطورات على الأرض تنبئ باحتقان لا عهد لنا به، وهو واحد من تجليات الإسلام السياسي. بدءاً من النصف الثاني للحلقات، وبعد استقرار الدعوة المحمدية اقترب المسلسل من مناقشة قضايا مهمة، وأخذ يطرح للنقاش إشكاليات فكرية ما زالت تلقي بظلالها على حياتنا المعاصرة. من هذه

الزاوية - ربما - يتأكد الاعتقاد بأن هذا العمل قد جاء في وقته المناسب. يمكن أن تكون بعض المقاربات جريئة في مكان، وخجولة في مكان آخر، ولكنها تمتلك على الأقل فضيلة طرح الأسئلة، وهي باعتقادي الخطوة الأولى لأي نقاش حضاري.

سيلينا
لا تتــردد في السقوط إلى أعلى

(ســيلينا) يعــرض في مهرجــان الفــيلم العربــي (2009) في مدينة وهران خارج المسابقة الرسمية. (الليل الطويـل) يعـرض مـن داخلها. الجمهور الجزائـري متعطش للقـاء المخـرج حـاتم علـي في كلتا الحالتين. يعرفه جيداً من التلفزيـون، ومشاهدة فيلميـه تعني إرواء هذا العطش بمعنـى مـا. لا يخفـي الجزائريـون عمومـاً الحـب نحو السوريين. هذه مسألة يختزلها «التخـاطر العـاطفي العنيـف» بين شعبين شقيقين من دون استئذان، ويمكن ملاحظتها وحصرها بالعين المسالمة أو المجردة. إنها كيمياء المودة والرغبة بالاسـتزادة مـن دون اسـتئذان صـاحب العلاقـة، أو صـاحب الفـيلمين. حـاتم بطبعـه خجول، ويربكه حب من هذا النـوع. قـد يفهـم خطـأ حـين لا يجـب أن يفهم كذلك، وقد لا يقوم «المفسر» بالدور المنوط به، فيتعب مـن الاستزادة، حين يسترق الصحفيون والنقّاد السمع للـصخب الـدائر وراء الـشموع في الـضوء النـهاري الطويـل حـين يعلـن عـن النـدوة التالية لعرض الفيلم.

قالت الصحفية الجزائرية - غاضبة - إنها ستعمل على منع حـاتم علـي مـن الـدخول إلى أرض المليـون شـهيد. ربمـا لم تفكـر

جيداً بكلامها. لا لسبب إلا للحب المكنون الذي يخفيه الجزائريون في صدورهم للسوريين، وهو يغير من زاوية الغضب تلقائياً. لم تفهم سبب ارتباكه في تلك اللحظات. ربما لم ترد أن تفهم. أو قرأت ممالأة الشموع للضوء النهاري الطويل المعطل لحلول الليل على مدينة وهران. كانت الوجوه متسمرة بانتظار حدوث شيء. حدوث معجزة تعيد ترتيب فروض الظلام، وكنا غير بعيدين عن مسرح عبد القادر علولة. الأدراج التي شهدت ذبحه بوحشية على يد مجموعة إرهابية متطرفة عام 1994 كانت تعيد ترتيب أحجارها السوداء على أدراج الوعي واليقظة.

على الأدراج الحجرية ثمة إعادة وتلقين لحلقة المسرح الأرسطي. أو الفكرة المحدودة عن الدم حين يعاد تجفيفه مرات ومرات. لم يكن الوصل متعذراً، لكن فكرة إضاءة الشموع في النهار، كانت تعيد نشر أفكار شهيد المسرح الجزائري عن مسرح جديد لا يعرف الممالأة ولا مهادنة وحوش الظلام الجدد. ولم يكن المقهى بعيداً عن تلك الأدراج التي تصفر، وتئن أمام عصف ذكرى علولة. من يزور مدينة وهران يدرك فداحة الخسارة التي شكلها اغتيال المسرحي الجزائري الكبير. ووهران تنزل عادة بالاسم من «وهرة» الأسد، وربما من غرته، وربما من إعادة «تطيين» تلك الخسارات حين تنطفئ الشموع في وضح النهار، ولا يعود أمامنا سوى انتظار حلول الليل، مثل كلمات تذكر بقصة دينو بوتزاتي عن الظلمة، وتتدحرج رويداً رويداً لتعلن عن قدوم فجر آخر من غير أن يكون ملطخاً بالدماء هذه المرة. كنا نجلس تحت شجرة القيقب، وكان بيننا الشاي الأخضر الجزائري، والأسئلة لم تكن هي ذاتها، لم تولد إلا من رغبة وصل النهار بالليل من دون فسحة

تأمّل حلوله، وكأن ذلك يحدث للمرة الأولى في تاريخ البشرية غير المعلن على أدراج المسرح العربي المفقود. لقد كنا هناك في إجازة البغضاء المتجددة نبحث عن أسئلة، ولم تكن الأجوبة قد جهزت بعد:

❖ المعروف عن مسرحية (هالا والملك) أنها قد ظهرت قبل ثلاثين عاماً تقريباً. ما هي صورة (سيلينا) الجديدة المقترحة بعد كل هذه التغيرات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية التي ما فتأت تضرب في عالمنا العربي؟

❖❖ المشروع قديم، فكرته موجودة بالفعل منذ ربع قرن، وكتبت من أجله مشاريع عديدة من قبل أكثر من كاتب. بعضهم أكمله، والبعض الآخر لم يكمله لأسباب مختلفة. من بين السيناريوهات التي أنجزت عن مسرحية (هالة والملك) نص من كتابة رياض عصمت على سبيل المثال. ومشروع غير مكتمل لدريد لحام. خلافات في وجهات النظر بين أصحاب هذه المشروعات، وصاحب المشروع الأصلي (منصور الرحباني) كانت تمنع هذه السيناريوهات من أن ترى النور، إلى أن قرر منصور نفسه في النهاية أن يكتب المعالجة السينمائية بمشاركة غدي الرحباني. على هذا التصور الرحباني الجديد تم بناء الفيلم. الإشكالية الأهم التي صادفتني كانت تكمن في كيفية تحويل هذه المغناة إلى عمل معاصر من ناحيتين: الفكرة والبنية الموسيقية، وبخاصة في ظل غياب هكذا نوع فني عن المكتبة السينمائية العربية، وبالتالي عدم الجزم أساساً بأنه قد يلقى قبول المشاهد العربي. من هذه الناحية اعتبرت المشروع مغامرة خطرة، أضف إلى ذلك المقارنة التي تطرح نفسها بين النسخة

السينمائية والنسخة المسرحية بكل مكوناتها الموسيقية والغنائية، بما يعنيه هنا حضور السيدة فيروز، ونصري شمس الدين وغيرهما من العمالقة.

❖ لماذا تجنبت (هالا والملك) واتكأت على (سيلينا).. المدينة المتخيلة. هل تهرّبت من شهرة المسرحية أم شهرة الاسم، أم أن كل شيء كان مجرد علاقة بالسيرة المتخيلة للمدينة العربية نفسها؟

❖❖ هذا اقتراح الكاتب نفسه. أنا استلمت السيناريو بهذا العنوان. وأعتقد أنه كان هناك رغبة في صناعة فيلم سينمائي له مكوناته الخاصة، لا يستنسخ الأصل.

«في وهران تختلط اللهجات وتنفرد بلغة واحدة:

سيلينا مدينة متخيلة. مدينة حلم مستقطع من الوقت. مدينة من المجاميع الموسيقية لا تستسلم إلا للحركة. المغناة الوحيدة فيها ألوان كرنفالية تخلط السياسة، بالتاريخ، والرقص. وقف الديكور عند زمان محدد من ثلاثينيات القرن الماضي. هي الفسحة الموعودة التي شهدت على الحرية البكر، الحرية المترددة في رسم نسيج أفق عربي خالص. كان الوعد بالبحث عن الهوية مساراً عقلانياً لولا انكسار مبكر طفا على السطح مع ضياع فلسطين. ما حصل هو تجريف أعمى لشخصية (كادت) أن تتشكل من الحلم والنار، لولا سقوطها المبكر في فخ القبيلة العربية المعاصرة، وقد أرخَّ مسيرة الدولة العربية الحديثة، وما تلاها من تجارب ديمقراطية متعثرة، لم يكتب لها النجاح لأسباب كثيرة. سيلينا.. إطلاق مدينة من الحلم، يعادل عمر هذه التجربة

القصيرة من تاريخ منطقتنا، لأن المغناة الرحبانية بنيت على ذلك.

وهران أيضاً في سياق حديث ليلي متأخر مدينة متخيلة يختلط فيها الحلم بالغائب الأكبر. لم يكن شجر القيقب إلا تلك الفسحة المفقودة من أزمنة متعثرة لم تعد متوفرة إلا في المدن العربية المتخيلة. سقطت المدينة الواقعية في فخ الدولة المستحدثة بعد الحرب الكونية الثانية. سقطت الدولة العربية. وسقطت معها مغامرة النهضة. واستفاقت المدن دفعة واحدة على ترجيع الحلم المفقود.

سيلينا لا تتردد أبداً في السقوط إلى أعلى....»

وصل الليل بالليل:
مهنة السجين السياسي

الليـل الطويـل لـيس فيلمـاً سـينمائياً فحـسب. إنـه مـسافة زمنيـة يختـصر أزمـة يغيـب عنـها العقـل. الأزمـة واضـحة لا جـسور أمامهـا. لا جسور وراءها. هـي تبدو على الجهة المقابلة واقفـة ومـترددة في الانحنـاء. ليـست قـصة الفـيلم إلا جـرس إنـذار مـن النـوع الثقيـل، لمـا سـتؤول إليـه الأوضـاع. في الليـل عـادة تـستيقظ وحـوش الظـلام. تـستيقظ الـرؤى الحبيسة في الجانب المعتم من القلب البشري. في الليل يبدو بديهياً أن يستيقظ الليل. يقوم من يقوم تحت جنح الظلام استعداداً للوداع. ولكن عن أي وداع سيتحدث أربعة سجناء سياسيين؟

في القصص، كما في الروايات، كما في الأفلام يلعب الليل دوراً فريداً في الدوران من حول المؤلف. لا يمر زمن سينمائي من غير الليل. لكن حالة الدوران والتصعيد في المكان تلف السجناء أكثر من غيرهم. يمكن هؤلاء، وهذه طبيعة بشرية، العمل من دون لازمة النهار، أما الليل، فلا يمكن استبعاده، أو تحييده. فيه يجري الدم في عروق الموتى، وينكر أصـحاب الـدعوات رؤاهـم. ومـن أراد أن يحجـب سـراً أو خديعـة أو مونولوغاً شكسبيرياً يلجأ إلى الليل. ليس ثمة كرسي في الليل، ليتقاتل من حوله المدعوون. الكرسي شأن نهاري.

هنـاك في القـصص، يعـود المؤلفـون إلى الليـل لتكثيـف مفـردات العزلـة، والارتهـان، والانـشغال بالاعتقـال الـسياسـي. والعـودة إلى قـراءة موسوعات الحرية. الحرية عملة نادرة في الليل لا تقاس إلا بالأعصاب، وقوة الإرادة. ثمة من يشغل مساحات أكبر من النهار. لكن الليل لا حدود أمامه، ولا حدود وراءه. فيه تقبع حرية الموتى بالتجول ليلاً، وفيه تكمن حرية الأحياء باحتلال مساحة أخرى من وهم العدالة. هذا ما يفعله (الليـل الطويـل) بنـا حـين يفـترض أن الخـارجين لتـوهم مـن المعتقـل السياسي، هـم الموتى الأحياء. ليس المونولـوغ الشكسبيري «معلـلاً» أداة وحيـدة بيـد المـسرح. يمكـن للـسينما أن تـشغله، وأن تراوغـه في اللغـة والاستثناء. المسرحي الذي لم ينـج بفعلته يحلم بالأمل في الشارع، وفي المدرسة، وعلى خشبة المسرح المفقود. المسرح المخرب، المهدوم. المسرح الذي لم يكن عصياً على التفسير في حياة أكثر تأزماً من الحياة نفسها. المسرح الذي ينأى بنفسه عن الفيلم، ليس استبعاداً للنص الأرسطي، أو لطبيعـة لغتـه مـن الـداخل العـصي علـى الهـدم. الطاقـة هنـا محـدودة، ويحدوها الأمل بالانبثاق ثانية من فوق رؤوس المشاهدين حتى لو كلفه المونولوغ الشكسبيري ليلاً أطول من سابقه. لا يعود هنا افتراض أن ليلة واحدة تكفي أربعـة سـجناء سياسـيين للخـروج بأفكارهم وحكاياتهم عن مماحكة غبطة الليل حين يحل أسود وكثيفاً، ومتجهماً كما في القصص والروايـات والأفـلام. حتـى الليـل لا يعـود طـويلاً مـن دونهـم. لا يمكـن اقتطاع جزء منه بهدف إكمال الرواية. الرواية لا تستقيم هنا. تتوقف عن أن تكون رواية. الفيلم هو من يقود الجميع نحو الغاية الأسمى من حلول الليل الطويل.

سـيخرج ثلاثـة مـن فرضـية الاعتقـال. فرضـية ذهنيـة. الـسجن أصبح فكرة. لم يعد حالة فيزيائية. الأجساد تتحلل منه ببطء. السرعة

لا تفيد واحداً منهم. سيبقى أسير مونولوغه الشكسبيري. لن يبتعد عن شجرة تنمو في ليل طويل بسرعة البرق. كل واحد فيهم سيذهب نحو مشاغله. أما هو فسيخبئ لوثة المونولوغ لليلة التالية حين لا يعود هناك من شريط أمامه. وحده «كريم» من سيدخل من بوابة الليلة التالية نحو الموت. يصل الليل بالليل. تلك هي مهنة السجين السياسي السامية.

رحلة «كريم» نحو الموت لا تعادلها رحلة من أي نوع. كان يفترض أن يموت ويتعفن ويتحلل في زنزانة رطبة وموحشة، لكن الكشف عن العالم الخارجي لا يتجلى إلا بمقايسة عذابات رحلة الطريق المفقود حين يجللها المطر. لا يفترض بكريم أن يعرف الطريق. لم يحدث أن مر من هنا من قبل. لا بأس بتفقد زاوية الغياب. عشرون سنة في وجهة واحدة. أوغل الرجل (خالد تاجا) في لعبة خطرة. لم يعد ممكناً الرجوع إلى الوراء. من سينتشل ذكرياته من العتمة؟ الأربعة لم يكونوا معه يوماً. الزنزانة لا تتسع لسجين سياسي واحد، فكيف بأربعة رجال يحملون مونولوغاتهم على ظهورهم، ويميزون العتمة من ياقة قميص رجل على وشك الموت. لم يكن مريحاً إطلاقه في الليل. البحث عن الحرية خارج الظلام مكلف. قد يدفع إلى غياب أبدي. لا يمسح الرجل نظارتيه حين تمطر. إنها دموع السماء. هو يعرف ذلك. يومئ للسائق. يتجلى. يبتعد عن البغض أبعد مسافة ممكنة. العائلة المقدسة ستتفكك تحت ضربات الأحكام العرفية. الليل الطويل يخشى ألا يكون طويلاً. وحاتم علي يعرف أن ما يميز الليل في الفيلم لن يكون على حاله حين يطلع النهار، وتتفلت العائلة من سطوة الأعراف السياسية. ليس ثمة ما هو أبعد من مسافة تتوغل في الليل. النهار مسألة أخرى. قد يختلط هنا نداء المخرج على اللقطة التالية بنوع نهار مفضل للموت. كريم يقعي تحت شجرة هرمة. شجرة لا تعرف الرحمة. أما الثلاثة الباقون، فلم يكونوا معه.

تلك هي حكمة الليل الطويل حين يخفت الاستبداد قليلاً، ويتعثر، وينهض، ويتلاشى تحت ضربات القدر. الموسيقى تخفف من وحشته، أما الليل فيطول، ويطول، لأن الظلام قد لا تنيره شمعة واحدة.

كم سيكون مكلفاً بعد ذلك أن نقرأ في «الطبائع الإنسانية» عن عذابات مفترضة في كنه الليل نفسه. في القصص كما في الروايات كما في الأفلام الليل واحد، ولكن الظلمة لا تكون كذلك حين تطوي سيرة أربعة سجناء سياسيين، كانوا يترقبون حلولها. انتظار السواد هو مهنة نزلاء هذا الهامش، وفاكهة الوحوش، حين تنتصر العتمة على العقل. وتدمي قلوب من يقيم على حواف العائلة المقدسة، العائلة التي لم تبخل على نفسها بالأسماء المستلهمة من الكفاح والثورة والعروبة.

هل كان الأمر كذلك؟

ليس في الأمر نزوع نحو تفسير أصل العائلة. وصل الليل بالليل مهنة. والسجين السياسي ليس موجوداً إلا في ذهن خرب ومشوش وأسير. فالعقل الإنساني سينتصر في نهاية المطاف، وأما حجم اللقطة، ونوعية المؤثر البصري، وجدلية المونولوغ الشكسبيري الذي لا يموت، فسوف ترخي بظلالها على ليلة صدف أن سمّيت بالليل الطويل.

التجريب في التلفزيون حين يصبح لغة تهديد
شهرزاد من أثر بعيد

التجريب في الصناعة التلفزيونية خطر. ليس طقس العائلة فقط هو من يهدد هذه الحاسة المؤلمة. هناك المنتج الذي ينتمي إلى بيئة متعذرة. وهناك الثقافة المتوارثة عن علم اليقين. التجريب لغة تهديد. أما السكون فلغة اعتراف وسيادة، وفي حياتنا العربية المعاصرة ثمة خنوع للسيادة أكثر من تهديد التقليد والوراثة واليقين.

التقليد فعل ينشأ عن مراوحة في المكان، وهذا أخطر ما تتعرض له صناعة التلفزيون في العالم العربي. حتى يبدو معه أن الخروج عنه مسألة حياة أو موت. المسلسل التلفزيوني الذي نعرفه هو من خصوصية التلفزيون. أكبر مروج له. كل الإحصائيات - عندنا - على ضبابيتها تمجد جماهيريته القوية، وشهية الجمهور تتوسع كلما تمكن من إشباع رغباته، والخصوصية هذه تكمن في المحتوى.

يقول الناقد الفرنسي المعروف أندريه بازين: «لو قالت شهرزاد كل شيء دفعة واحدة، وفي ليلة واحدة، فإن شهريار لن يقل تجبّراً على الجمهور. بالتأكيد كان سيأمر بقطع رأسها على عجل. ولشهريار، وللجمهور، ينبغي القطع في مكان ما، ليحسوا بالقوة الكامنة في السحر، فهم يريدون التلذذ بحلاوة القصة، القصة التي

تبدل من نمطية حياتهم اليومية. ومن وقت إلى آخر يمكن قطع غفوة هذا الحلم الجميل».

ليس التلفزيون وسيلة مثلى لمغادرة المكان. لكن ليس أمام من يريد أن يحكي حكاية سواه. لم تعد شهرزاد هي تلك القصاصة من أثر بعيد. صارت تاء تأنيث للحكاية العربية المعاصرة، ومن يجيد تجميعها من أطرافها ينجح بالقفز من العلية المكنونة. العلية التي تنام فيها الثقافة العربية المعاصرة القائمة على تفخيخ التجريب، وهدم شياطينه. ما يفعله التلفزيون اليوم يتعدى استمالة رأي عام. يتعدى ذكورة القص. ومتعة القطع. وترقين الغواية. ومن يملك مفاتيح طقوسه كثر، ولكن هم قلة من يدركون أسرار صنعته، حتى حين تتوج بإنتاج ظافر، وخبرة لا يستهان بها.

حاتم علي من النوع الثاني. يدرك أسرار شهرزاد. لا يخفي عن الجمهور متعة الحكاية، والقطع، والقوة الكامنة في سحرها، ويدرك أكثر كيفية التجريب في صناعة خطرة، يتهددها المنتج، بالقدر نفسه الذي يتهددها فيه نبع الثقافة العربية «الماضوية». قد يبدو ذلك فخاً لغوياً، ولكن بوسع التلفزيون أن يمتلك مفاتيح ذاكرة من النوع الذهبي، إن عرف صاحب الرتاج الدرامي، كيف يدير هذه المفاتيح في القفل العتيق. ليست الأكرة في الباب هي المعيق. الإعاقة تجيء من ذاكرة عربية منطفئة. لا يمكن معها تقاسم ذكريات شهرزاد. وحدها هي من تؤنث هذا الانطفاء، وتشعله. تشعل فيه متعة القص والتجريب. ألم تكن هي تخترع المسلسل، والتجريب في حضرة شهرزاد المتعجل لقطع رأسها ورأس كل من يقف على حكايته.

لن يكون صعباً الالتفات إلى مسألة بهذه الخطورة. يعتمد ذلك على من يدرك أساساً الأسرار التي توصل إلى فهم كيمياء الدراما في

بنية الإنسان العربي المعاصر الذي وفد القرن العشرين متخلياً طواعية عن حداثة التلفزيون الحي. سوء تفاهم قاد الجميع إلى هنا . صناعة الذاكرة التلفزيونية لا تنتج إلا عن التجريب. والتجريب وحده من يقي من شروره وآثامه، وهي أكثر من أن تعد وتحصى.

يحاول حاتم علي في مشروعه التلفزيوني أن يؤسس لتجريب على صعيد الرؤية، والمشهد، والكادر، والمجاميع، والمكملات الأخرى. لا يفوته أن استثمار العين البشرية لكل هذه المكملات هو أساس لعبة شهرزاد مع القدر. القدر هنا لا يكون إلا من صناعة شهريار. والصناعة هنا لا تحتفي بالتجريب. شهريار لا يعترف به. وشهرزاد تواصل فضح من يقف على الحياد في نوعية القص والروي والقطع. وهذا ما أدركته هي في لحظة تمنّع مباركة عن طريق إحساسها المدرب بالتجريب، فلم يكن الأمر مجرد رواية، تعيق شهريار عن التثاؤب ليلة أخرى.

ما يفعله التلفزيون بنا مكلف ومؤثر. التجريب فيه لغة مكلفة أيضاً. وانتظار قدر آخر يتجاوز هذه الكلفة نحو ما هو أسوأ. إزاحة شهريار من طريق الرواية أكثر كلفة أيضاً. هو من يسهر على صناعة الراوية. هي تنتج عن هواه. أما شهرزاد، فلها حق التجريب المقنن، ذلك أن شهريار لا يحتمل الخروج عن نمط الحياة اليومية المقدسة.

ما سيفعله حاتم علي من بعد التجريب في بعض المسلسلات رهن بنمط الجمهور القادم. ليس الأثر المفرح في نوعية استبداد شهريار، في تجبره وانكفائه على نفسه إلا نوعاً من التجريب الخطر. وليست فرضيات شهرزاد، في انفتاحها على نوعية القص والقطع و«اهتزاز» الكاميرا في (أحلام كبيرة)، أو ثبات الصورة على منظور سينمائي في (صراع على الرمال) ونوعية القص المقترح في (أبواب الغيم)، وتحريك الشخوص والمجاميع الاستثنائية في (التغريبة الفلسطينية)، والعمق

السينمائي المكثف في نقطة ارتكاز واحدة حين تستمد الصورة حضورها منه في (عمر). التجريب سيبقى لغة. متعة القص ستبقى نوعاً من التجريب، أما القدرة على القطع في الأماكن الخطرة من المسلسل التلفزيوني، فسيكون بمثابة تخليص الحكاية من الزوائد. والتجريب هنا يكفل استمرارية الرواية بالدفق الدرامي المطلوب. وإن شعر شهريار في لحظة افتراق نادرة بالملل والتثاؤب، فإن هذا قد لا يطال الجمهور: شهريار في زمن آخر. أما الجمهور، فقد أصبح يمتلك بحسب حاتم علي توجهاً يستحق نوعاً من التجريب والاختلاف.

هل وضح أثر الاستبداد المفرح فيما سبق وتقدم على السؤال؟

آمل أنه ذلك...!!

فهرس

حاتم علي

التحصيل العلمي:

1986 – تخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق.

مثّل في العديد من المسلسلات والأفلام.

وكتب عدداً من السيناريوهات لمسلسلات وأفلام، له مجموعتين قصصيتان مطبوعتان:

1987 – **موت مدرس التاريخ العجوز**، صدرت عن دار الأهالي للنشر، دمشق.

1990 – له كتاب يضم ثلاث مسرحيات بعنوان **الحصار** صدرت عن دار الحصاد للنشر، دمشق.

1992 – **ما حدث وما لم يحدث**، صدرت عن دار الينابيع للنشر، دمشق.

وقد ترجمت عدداً من قصصه إلى لغات أخرى كالفرنسية والإسبانية.

الخبرة العلمية:

1987 – 1991 عمل مدرساً مساعداً في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق.

1990 – أنجز أديبتيشن عن مسرحيات شكسبير وحولها إلى التلفزيون بعنوان «**القلاع**».

1996 – أخرج وأنتج العرض المسرحي: «**مات 3 مرات**»، وقد مثل سوريا في مهرجان المسرح التجريبي الدولي في القاهرة.

1998 – عيّن أستاذاً لمادة التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحية، وأشرف على تخرج طلبة لنيل شهادة البكالوريوس في الفنون بعرض مسرحي: «**البارحة، اليوم وغداً**».

2003 – عاد إلى تدريس مادة التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق وأشرف على تخريج الطلبة لنيل شهادة البكالوريوس في الفنون بعرض مسرحي: «**أهل الهوى**».

عمل ممثلاً في أكثر من عمل للتلفزيون والسينما .

انتقل بعدها إلى الإخراج، فأخرج عدداً كبيراً من المسلسلات، نالت الكثير من المتابعة الشعبية، منها :

1998 – مرايا

1999 – سفر

2000 – الزير سالم

2000 – الفصول الأربعة

2000 – عائلتي وأنا

2001 – صلاح الدين (تمت دبلجة العمل إلى اللغات التركية والماليزية)

2002 – صقر قريش

2003 – ربيع قرطبة

2004 – التغريبة الفلسطينية (تمت دبلجة العمل إلى الفارسية والتركية)

2004 – أحلام كبيرة

2005 – ملوك الطوائف

2005 – عصي الدمع

2006 – على طول الأيام

2007 – الملك فاروق

2008 – صراع على الرمال

2010 – أبواب الغيم

2011 – الغفران

2012 – عمر (تمت دبجته إلى التركية والباكستانية والماليزية والإندونيسية)

2013 – تحت الأرض

2014 – قلم حمرة

أخرج الأفلام التلفزيونية التالية:

1993 – مسرح بلا جمهور

1993 – قضية عائلية

1994 – أحلام خارج الزمن

1995 – اللعبة

1995 – ظل الأرض

1996 – آخر الليل

1997 – الحصان

1997 – الخوف

1997 السندباد الجوي

الجوائز:

حازت أعماله على جوائز كثيرة منها:

1996 – أفضل إخراج عن فيلم «**آخر الليل**»، من مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون.

1999 – أفضل إخراج عن مسلسل «**سفر**»، من مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون.

2002 – أفضل إخراج عن مسلسل «**صلاح الدين**»، من مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون.

2002 – أفضل مسلسل عن «**الزير سالم**»، مهرجان الخليج في مملكة البحرين.

2003 – أفضل إخراج عن مسلسل «**صقر قريش**»، من مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون.

2004 – الجائزة الفضية عن مسلسل «**ربيع قرطبة**»، من مهرجان الخليج في مملكة البحرين.

2005 – الجائزة الذهبية عن مسلسل «**ملوك الطوائف**»، في مهرجان تونس للإعلام.

2007 – أفضل إخراج عن مسلسل «**الملك فاروق**»، من مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون.

أخرج للسينما:

2005 – «**شغف**» – فيلم روائي قصير – إنتاج المؤسسة العامة للسينما – سوريا

2009 – «**سيلينا**» – فيلم روائي طويل – إنتاج نادر الأتاسي

2009 – «**الليل الطويل**» – فيلم روائي طويل – إنتاج شبكة أوربت

حصل فيلم الليل الطويل على عدد من الجوائز:

2009 – جائزة أفضل فيلم في مهرجان **تاورمينا** لدول البحر الأبيض المتوسط في إيطاليا .

2009 – جائزة أفضل فيلم في مهرجان السينما الهندية والآسيوية والإفريقية في نيودلهي.

2009 – جائزة **NETPAC** شبكة دعم السينما الآسيوية.

2009 – شهادة تقدير خاصة من مهرجان القاهرة الدولي السينمائي (للإخراج)

2010 – جائزة الخنجر الذهبي كأفضل مخرج، من مهرجان مسقط السينمائي في سلطنة عُمان.

بعض أعمال حاتم علي تحولت إلى موضوعات أكاديمية لنيل الدرجات العلمية، أهمها أطروحة لنيل درجة الدكتوراه للباحثة الجزائرية نسيمة بوصلاح من جامعة الجزائر، بعنوان (التشكيل البصري للدوال التراثية في مسلسل الزير سالم)

فجر يعقوب

أصدر:

- جمهورية التلفزيون – دائرة الإعلام والثقافة في الشارقة – 2001.
- الوجه السابع للنرد – مقالات في السينما – دمشق — 2002.
- عباس كياروستامي: فاكهة السينما الممنوعة – دمشق — 2003.
- ميّ المصري: مندوبة الأحلام – المجمع الثقافي – أبو ظبي — 2005.
- البطريق (مفكرة فيلم) المجمع الثقافي – أبو ظبي — 2006.
- جان شمعون: الرجل والمهرجان – المجمع الثقافي – أبو ظبي — 2007.
- أنا والضجر وبنات آوى – حوارات مع عبد اللطيف عبد الحميد – وزارة الثقافة – دمشق — 2008.
- زهرة القندول الثانية – سينما مي وجان – دمشق — 2009.
- جماليات الإنساني الأرضي– دراسات في السينما الوثائقية–2011.
- حين تخلو صورتها من المرآة – شعر 2012.
- نقض وضوء الثعلب – رواية 2014.

أنجز الأفلام التسجيلية والروائية القصيرة:

- خدعة ربيعية (فيلم التخرج) — 1994.
- سراب — 1998.
- صورة شمسية – فيلم تسجيلي — 2003.
- متاهة فيلم تسجيلي — 2004.
- البطريق – فيلم روائي قصير – إنتاج المؤسسة العامة للسينما.
- عراقيون في منفى متعدد الطبقات – فيلم تسجيلي – صورة للإنتاج الفني — 2009.

- السيدة المجهولة - فيلم روائي قصير - المؤسسة العامة للسينما في دمشق — 2009.
- أثر الفراشة — 2011.
- طريق بيروت - مولهولاند 150 ألف كيلومتر - فيلم تسجيلي.
- وحدن - فيلم تسجيلي.

ترجم الكتب التالية:

- الرقص مع الذئاب - دار كنعان - دمشق — 2000.
- جنجر وفريد - المخرج الإيطالي فيدريكو فيلليني - دار كنعان - دمشق 2003.
- عرق الضفدع - المخرج الياباني أكيرا كوروساوا - دار نشواتي - دمشق 2003.
- مسرّاتي كسينمائي - المخرج الأمريكي مارتن سكورسيزي - وزارة الثقافة - دمشق — 2006.
- سينما الرغبات - المخرج الإسباني بيدرو آلمودوفار - وزارة الثقافة - دمشق — 2007.
- فوضى الخيال - المخرج الألماني رينر فيرنر فاسبيندر - وزارة الثقافة - دمشق 2008.
- مصنع الأحلام - إيليا هرنبورغ - دار كنعان - دمشق — 2008.